التجريب في القصة القصيرة المعاصرة

من معيارية التقاليد إلى

ممكنات الكتابة القصصية التجريبية

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2026 /5 /3058)

بيانات الفهرسة الأولية للكتاب
اسم الكتاب: التجريب في القصة القصيرة المعاصرة من معيارية التقاليد إلى ممكنات الكتابة القصصية التجريبية
تأليف: الكتاني، حميد
بيانات النشر: اربد:عالم الكتب الحديث للنشر، 2026
الوصف المادي: 210 صفحة
رقم التصنيف: 813.9
الواصفات: النقد الأدبي/ القصص القصيرة/ التحليل الأدبي/ الأدب العربي
الطبعة: الطبعة الأولى
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية اخرى

ISBN:978-9923-69-001-7

الطبعة الأولى

2026

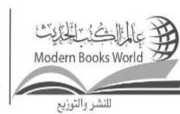




عمان - العبدلي - مقابل جوهرة القدس
Jadarapublishers@gmail.com
+96227272272
+962796626282 | +962795264363
صندوق بريد: 3469 | رمز بريدي: 21110



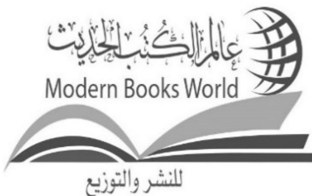
+96227272272
+962796626282 | +962795264363
صندوق بريد: 3469 | رمز بريدي: 21110
almalktob@gmail.com
almalktob@yahoo.com
www.almalktob.com
@modernworldbook



التجريب في القصة القصيرة المعاصرة

من معيارية التقاليد إلى ممكنات الكتابة القصصية التجريبية

د. الكتاني حميد





فهرس المحتويات

مدخل نقديّ جدليّ

التجريب من الخطاب العلمي إلى الخطاب القصصي

الشق التطبيقي: تجليات التجريب في القصة القصيرة

الفصل الأول

تشظي البنية السردية: من انهيار العالم إلى انهيار الحبكة

نماذج قصصية مختارة

مقدمة

شهدت القصة القصيرة المعاصرة تحوّلات عميقة على مستوى بنيتها الفنية والجمالية والموضوعية جعلتها تخترق آفاقا جديدة على صعيد الكتابة القصصية، لتتجاوز بذلك تقاليد الشكل الكلاسيكي المتمثلة في وحدة الحدث، ونمطية الشخصية، وبساطة البنيتين الزمنية والمكانية، واللغة البلاغية المسجوعة، نحو ممكنات كتابية تجريبية تستجيب لمختلف التغيّرات التي تطرأ على المجتمع العربي باستمرار؛ بحيث لم يعد أمام الكاتب إلا أنْ يكتب قصصه متسائلا عن هذه التحوّلات وما تطرحه من إشكالات دفعته لإعادة بناء الواقع وفق رؤى قصصية فنية خلاقة لا ترتهن إلى التقليد والتكرير، بل تنحو نحو الحرية الإبداعية والبحث عن إبدال جديد في ممكنات البنية السردية، وفي الصيغ اللغوية، وفي عناصر بناء الدلالة جوابا عن الإشكالات التي يواجهها المبدع.

في هذا السياق المتحوّل، تأتي هذه الدراسة لتعمّق البحث في تجليات التجريب على مستوى الكتابة القصصية، تلك التجليات التي تنفلت من ربقة النقد من حيث التصنيف والمساءلة النقدية الرصينة؛ ذلك أن التجريب لا يقتصر على عنصر واحد فقط، بل يشمل اللغة بجميع تجلياتها المتنوعة والمتعددة، والأصوات الناتج عنها، وبناء الشخوص، وطرق تحقيق التفاعل بين النص والقارئ، وتداخل الأجناس مثل الشعر واليوميات...، الشيء الذي جعل التجريب الإبداعي مجالا مفتوحا يتقاطع فيه الأدبي بالفكري، ولا يمكن حصره وتقييده نقديا بقدر ما يمكن رصد تجلياته على مستوى سطح النصوص القصصية.

لم يكن التجريب في القصة القصيرة اختيارا عبثيا في تاريخها الأدبي، بل جاء في سياق إشكالي يستجيب للتحوّلات التي عرفها المجتمع العربي ثقافيا واجتماعيا وفكريا وسياسيا، وفي ظل تلك التحوّلات المتسارعة، وأمام اشتباك الثقافات، استحالت القصة القصيرة إلى مجال رحب -رغم قصرها- للتعبير عن مظاهر تلك

التحولات التي تمثلت في القلق الاجتماعي، وتفسّخ القيم وتفككها، كما أنها نظرت في تاريخها الأدبي ولاحظت أن شكلها التقليدي لم يعد قادرا على مواكبة سرعة التحوّلات، فكان لا بد أن تختط لنفسها مسارا إبداعيا جديدا يتأسس على تجريب كل ما من شأنه أن يحقق أهدافها الفنية والموضوعية.

تأسيسا على هذه الأرضية، تنطلق هذه الدراسة في سعيها لرصد مظاهر التجريب القصصي من محاولة الإجابة عن الإشكالية المركزية الماثلة في السؤال الآتي: ما تجليات التجريب في القصة القصيرة المعاصرة؟ كما تسعى للجواب عن الأسئلة المتناسلة من رحم الإشكالية المركزية، من قبيل: ما مفهوم القصة القصيرة؟ وما عناصرها الفنّية؟ وما موقع القصة القصيرة في تاريخ السرد العربي الحديث؟ هل هي امتداد للسرد القديم؟ أم هي نوع سردي وافد من الغرب؟ وما مفهوم التجريب الأدبي؟ وما حدود تقاطعه مع التجريب في العلوم الحقة؟ وما موقف النقد الأدبي منه؟ وكيف يمكن الاستناد لمفاهيم التجريب العلمي لرصد تجليات التجريب الأدبي في القصة القصيرة؟

إنّ المتأمل في هذه الأسئلة يدرك للوهلة الأولى أن أية محاولة للإجابة عنها تستدعي مقاربة منهجية مركبة؛ بلحاظ طبيعة الموضوع المركب الذي يتداخل فيه الأدبي والتاريخي والنقدي، وانسجاما مع ما تقوله القاعدة الإبستمولوجية الحديثة بأنّ «طبيعة الموضوع هي التي تحدد طبيعة المنهج» والتي لمسنا صحتها في هذه الدراسة؛ فليس من غريب الصدفة أنّ نستند على توليف منهجي يجمع بين مناهج مختلفة نَتَقَصَّدُ من ورائها تحقيق مقاربة شمولية للقصة القصيرة المعاصرة، وهذا التوليف ليس إسقاطا على النص، وإضرارا به بقدر ما هو تجاوب مع طبيعة الموضوع المركب نفسه الذي تشتغل عليه الدراسة؛ إذ البحث في موضوع القصة القصيرة المعاصرة يفترض مقاربة منهجية متنوعة قادرة على النفاذ إلى عمق الموضوع المدروس، فهو من جهة أولى يتصل بمبحث التجريب، هذا المفهوم يرتبط

بمجالين، أحدهما علمي محض، تمثل في النزعة التجريبية في العلوم الحقة، ترتب عنها بروز المنهج التجريبي. ثانيهما، أدبي، ارتبط بنزعة أدبية جديدة في الكتابة الأدبية عامة، والكتابة القصصية بوجه خاص، ومن رحم تعالق هذين المجالين، يصير رصد تجليات التجريب في القصة القصيرة بالرجوع إلى التجريب مفهوما ومنهجا ضرورة موضوعية تمليها طبيعة الدراسة التي تروم الإحاطة والشمول بمفاهيمها الإجرائية. ولعلّ هذا الرجوع هو بمثابة المقلاد الذي نفتتح به مغاليق التجريب في الإبداع القصصي، فالملاحظة والفرضية والمقارنة عناصر جوهرية في المنهج التجريبي، تجعلنا ننفذ إلى تجليات التجريب الإبداعي. ومن جهة ثانية، يرتبط البحث في القصة القصيرة المعاصرة بتاريخها الأدبي، وهذا يقتضي استحضار عناصر المنهج التاريخي؛ حيث لا يستقيم الحديث عن قصة معاصرة إلا بمقارنتها مع نظيرتها التقليدية؛ أي البحث في الحقب التاريخية التي مرّت منها، والتطور الذي عرفته عبر مسيرها الزمني التاريخي. ومن جهة ثالثة، شكّل التجديد الذي شهدته القصة القصيرة في بنيتها ولغتها ودلالاتها مدعاة إلى الانفتاح على مناهج القراءة ونظرياتها مثل التأويلية والسيمائيات ونظرية التلقي؛ إذْ بدونها لا يمكن تحقيق التفاعل الدلالي مع النص القصصي التجريبي الذي لا يتأسس على دلالة جاهزة ومعطاة سلفا، بل يستدعي تفاعلا بينيا بين النص والقارئ. ويأتي هذا التوليف المنهجي انسجاما مع طبيعة التجريب القصصي المركّب، والذي لا يطاوع أية مقاربة منهجية أحادية، وإلا ستكون النتائج المتوصل إليها غير قابلة للتعميم، ذلك أنّ التجريب لم يكن في مستوى واحد من مستويات الكتابة القصصية.

إنّ التجريب لا حدود له، لكونه ينطلق من رؤية تؤمن بكسر الحدود وتجاوز القوالب الجاهزة؛ غير أنّ غلبة هذه السمة لا تشكل مانعا من تحقيق هدف الدراسة المتمثل في محاولة وضع حدود تُصنَّفُ في ضوئها تجلياته (التجريب) وهي ضرورة علمية بها يستقيم معمار الدراسة، وتكون النتائج دقيقة وقابلة للتعميم؛ فمهما يكن من أمر التجريب، فإنّ الملاحظ أنه يرتد إلى مستويات محددة في الإبداع

القصصي، أهمها المستوى البنيوي، والمستوى الدلالي، والمستوى اللغوي، وبلحاظ هذا التصنيف يمكن رصد أهم تجلياته التي شكّلت مجالا تجريبيا لدى القصاصين. غير أنّ اعتبارها تجليا تجريبيا لا يستقيم إلا إذا كان مطّردا في تجارب قصصية أخرى موازية، وإلا كان تجريبا فرديا لا يعكس سمة بارزة في الإبداع القصصي بصورة عامّة، ولهذا كان منطلق الدراسة أن تبحث في السمات المشتركة بين تجارب قصصية مختلفة.

روزا لهذا المقترح التصنيفي النقدي، اتكأت الدراسة في شقها التطبيقي على متن قصصي متنوع تمثله تجارب قصصية مختلفة لمجموعة من القصاصين العرب؛ بحيث انطلقت من مجاميع قصصية محددة، وعملت على رصد تجليات التجريب فيها، منها: «كحل إثمد» و «وجه أرملة فاتنة» و«ليلة العيد» للقاصة الإماراتية «فاطمة المزروعي»، و«جدار آيل للانقضاض» للقاص المغربي «مبارك السعداني»، و«أحدب الرباط» للقاص المغربي «أحمد المديني»، و«الذمة المعكوسة» للقاص «رضا نازه»، و«حدث في زمن كورونا» للقاصة «نادية الذهبي»، و«شتاء قاسٍ آخر» للقاص السوري «سعيد حوارانية»، فضلا عن بعض المجاميع والقصص التي ورد ذكرها في سياق المقارنة والتحليل. ويرجع اختيار هذه المجاميع والانطلاق منها بوصفها عيّنات نصية للدراسة، إلى كونها تنتمي إلى الشروط الثقافية والتاريخية نفسها، فهي من حيث تاريخ الصدور متقاربة، ومن حيث الرؤية الفنية تشترك في النزعة التجريبية ذاتها التي بدأت منذ سبعينيات القرن الماضي.

لما استقامت المنطلقات المنهجية والمعرفية، تم تشطير هذه الدراسة إلى مدخل نظري جدلي قُدِّمَ بمثابة العتبة، تتبعنا فيه مفهومي القصة القصيرة والتجريب القصصي وما يربض خلفهما من قضايا جزئية متصلة بصلب الموضوع، فضلا عن إبراز المسار التاريخي الذي قطعته القصة منذ نشأتها في خريطة تاريخ السرد العربي الحديث، ثم قفّينا ذلك بثلاثة فصول، خصصنا الفصل الأول لإبراز تجليات التجريب على مستوى الحبكة السردية، في حين ركزنا في الفصل الثاني على

الممكنات الجديدة لبناء الدلالة في النص القصصي المعاصر، بينما عملنا في الفصل الثالث على كشف سمات اللغة القصصية بالتركيز على تجليات التنوع اللغوي وتعدد الأصوات الناتج عنه دون إغفال الجمالية التي يؤسسها من خلال تشربه لمختلف السجلات اللغوية الفصيحة واللهجية، والشعرية.

مدخل نقديّ جدليّ

التجريب من الخطاب العلمي

إلى الخطاب القصصي

تمهيد

ارتبط فعل «القصّ» بالإنسان العربي ارتباطا وثيقا منذ أن وعى ذاته على بساط الأرض، واتخذ ذلك الفعل أشكالا سردية متنوعة، ففي الثقافة العربية ظهر: الحديث، والخبر، والسيرة، والحكاية، والمقامة، والأسطورة، وقد اعتبرت هذه الأشكال عبر العصور موضعا للتحوّل والتغيّر؛ حيث لم تثبت على حال واحدة منذ ظهورها، الشيء الذي أفضى إلى بروز أشكال سردية جديدة، إمّا تطورت عن سابقتها، أو نشأت بفعل التلاقح الأدبي مع أشكال سردية وافدة من الغرب، نتيجة للتثاقف وآثار الترجمة والاستعمار وانتشار الصحافة الأدبية، من أبرزها الرواية والقصة القصيرة، بمعنييهما المعاصر، ولعلّ هذه الأخيرة (القصة القصيرة) واحدة من تلك الأشكال السردية التي ظهرت في العالم العربي بشكل لافت أواخر القرن التاسع عشر، وعرفت ازدهارا في النصف الثاني من القرن العشرين، وقد استمر توهجها إلى العقدين الأولين من القرن الحادي والعشرين.

لم تثبت القصة القصيرة على شكل واحد وثابت، بل عرفت تحوّلات مطّردة في بنيتها النصية، وفي أنساقها الخطابية، نتيجة للتغيّرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تعاقبت على الوطن العربي، والتي ألقت بظلالها على نص القصة القصيرة شكلا ومضمونا، وبلحاظ تلك التغيّرات اتخذت تسميات ذات طابع تحقيبي مثل القصة التقليدية، والقصة الواقعية، والقصة الرومانسية، ثم القصة التجريبية، وقد كانت المرحلة التجريبية بارزة في تاريخها السردي؛ حيث أعادت موقعتها من جديد في خريطة السرد العربي الحديث.

إنّ التطور السريع الذي عرفته القصة القصيرة على مستوى تنويع مرجعياتها المتصلة بالإنسان الفاعل في محيطه والمنفعل به، خاصة في مرحلة التجريب، دفع النقاد العرب إلى التساؤل عن هوية هذا النوع السردي في هذه المرحلة، لكونه يطرح إشكالا مركبا من حيث النوع، ومن حيث الخطاب النقدي الذي واكبها في المرحلة

التجريبية، والذي بقي محفوفا بحذر منهجي تُجاهَ نص القصّة، وتُجاه مفهوم التجريب الذي ظلّ استعماله عائما وفضفاضا في أحايين كثيرة، وليس بمعناه العلمي الذي يؤسس لمعرفة علمية بالنص الأدبي وتحوّلاته البنيوية والجمالية والموضوعية، ومنه نص القصة القصيرة على وجه الخصوص.

تأسيسا على هذه الأرضية، يأتي هذا المدخل محاولا بلورة تصور نقدي شامل حول التجريب في القصة القصيرة المعاصرة، منطلقا من الأسئلة الإشكالية المطروحة في المقدمة، والتي نهدف من خلال الإجابة عنها إلى تعميق البحث في مفهوم القصة القصيرة؛ من حيث نوعها، وخصائصها، ومراحل تطورها. كما نتقصّد إبراز أثر التجريب على بنيتها النصية، والآفاق التي فتحها لتطورها؛ فأهمية هذا المدخل تكمن في هذا الهدف تحديدا.

«إنّ الحيرة إزاء جنس القصة القصيرة لا تقف عند حدود الشكل وحده، بل يتداخل الشكل مع معايير ثقافية» [1]. **عبد الله أبو هيف**

1. في القصة القصيرة: تعريف واستشكال

يعود لفظ «قصة» في المعجم العربي إلى الجذر اللغوي [ق-ص-ص] الذي يدلّ على معانٍ كثيرة بحسب ما ورد في المعجم التاريخي للغة العربية، ولكل معنى شاهد لغوي يكشف سياق استعماله، منها: قصّ؛ أي: اتبع أثرَهُ واقتفاهُ. وقصّ الخبرَ، بمعنى: تلاه وحكاهُ. وقصّ البيتَ ونحوهُ: بناهُ وشيدَهُ بالجصِّ. وقصّ الله تعالى لنبيّه القرآن: بيّنهُ وأوضحهُ. وقصَّ فلانٌ الخبر ونحوه لفلان، وعليه: أخبره به، وأعلمه [2].

تلتقي هذه المعاني الخمسة في معنيين يشكلان الخيط الناظم للمعنى العام لهذا الجذر اللغوي، الأول: قصَّ؛ أي: اتبع واقتفى. وهذا المعنى يدل على الحركة. والثاني، قصَّ؛ أي: حكى وتلا، وهذا المعنى يدل على نقل الأخبار والأحداث وروايتها مشافهة. إنّ تكثيف المعاني الغزيرة للجذر اللغوي [ق-ص-ص/ قصّ] في معنيين ينسجم والمعاني التي حملها لفظ «قصة» في صيغته الاسمية؛ حيث القصة هي الخبر. والقصة: الجملة من الكلام، وحسب الشاهد، يقال: في رأسه قصة، أي: جملة من الكلام ونحوه. والقصة: الشأن والحال [3]. أي إنها تدلّ على حالة معيّنة نكتشفها من خلال معرفة محتوى القصة.

---

(1) عبد الله أبو هيف، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية (دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب، الطبعة الأولى، 1993) ص: 70.

(2) يورد المعجم التاريخي للغة العربية (إصدار مجمع اللغة العربية بالشارقة) خمسة عشر معنى للجذر اللغوي [ق-ص-ص / قصَّ] مرتبة حسب تاريخ استعمالها بدءا من [133هـ/ 750م]، وللوقوف على الثراء المعجمي لهذه الوحدة المعجمية، انظر الرابط التالي:
https://almojam.org/?id=30637&wordId=184679 شوهد بتاريخ: 13-05-2025.

(3) لمزيد من الاطلاع، انظر الرابط التالي: https://almojam.org/?id=30637&wordId=184702 شوهد بتاريخ: 13-05-2025.

يُلاحظ أنّ المعاني المعجمية للوحدتين [قصّ-قصة] تندرج ضمن مستويين، أولهما، دالٌّ على فعل القصّ المرتبط بضمير المتكلم، يضطلع به شخص محدد تدل عليه صيغة اسم الفاعل «القاصُّ» كما في القرآن الكريم ﴿**نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ ٱلْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَٰذَا ٱلْقُرْءَانَ وَإِن كُنتَ مِن قبلهِ لَمِنَ ٱلْغَٰفِلِينَ**﴾ يوسف: 03. وفي ضمير المخاطب ﴿**قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا**﴾ يوسف: 05. ثانيهما، هو المحتوى الذي يقصه ذلك القاصُّ، وهو القصة. كما يلاحظُ أيضا، أنّ، من أولى المعاني التي تؤسس لمفهوم القصة، والتي يشير إليها فعل القص في بعده اللغوي المعجمي، هو ذلك المقلاد الذي يُعوّل عليه فاعل القص (القاصُّ) الذي يعمل على تحويل الوقائع إلى محتوى قصصي بموجب قدرته على ذلك الفعل.

شكلّت المعاني المعجمية السابقة أرضية لظهور دلالات جديدة اغترفها مفهوم «القصة» في السياق الاصطلاحي، غير أنّ هذه الدلالات الجديدة أثارت إشكالا في الخطاب النقدي؛ أولا، من حيث المصطلح؛ فقد تعددت المصطلحات الحاملة للدلالة المفهومية للقصة. وثانيا، من حيث الخصائص التي تحدد شكل ذلك المحتوى القصصي في ظل تماهي وتقارب الحدود الفاصلة بين الأشكال السردية التي تشاركها الخصائص نفسها، من قبيل المقامة، والحكاية، والأقصوصة، والرواية، والخاطرة، والمقال الأدبي، والخاطرة؛ إذْ المنجز القصصي المعاصر يزخر بنماذج تجريبية استعصت على النقد من حيث تحديد هويتها النصية، مما يعني أنّ مفهوم القصة في السياق الاصطلاحي النقدي ليس بتلك النزعة التبسيطية التي تراه مجرد سرد تتآلف فيه العناصر البنيوية، والتي مهما كانت أهميتها تبقى حاجزا أمام الإمكانات الإبداعية لهذا النوع السردي.

1.1. القصة القصيرة: المفهوم والمصطلح

– في المفهوم

للمصطلح دلالة على الثبوت والاستمرار كما يرى البيانيون العرب [1] ودلالته الثبوتية هاته، تنبني على اعتبار المصطلح وَسْماً للأشياء المحيطة بالإنسان أو الواصفة لتجاربه، وبذلك الوسم يُعرفُ ذلك الشيء، وتبعا لمنطق التسمية [naming] الذي تستدعيه قاعدة «لكل ماهية اسم» كما يرى المشتغلون بفلسفة اللغة؛ حيث الاسم «عندما يُستعملُ مباشرة يكون جزءا من النظام الرمزي الذي من خلاله نعبّر عن فكرنا» [2] فإنّ المصطلحات الدالة على مفهوم القصة [Story] ظلت خارج هذه القاعدة الاصطلاحية، وذلك بلحاظ تعدد التعريفات التي يُوظف بها في الخطاب النقد العربي، وبلحاظ تعدد وتداخل المصطلحات الدالة على المفهوم نفسه. مما يجعلنا أمام إشكالية مركبة يتواشج فيها ما هو أجناسي بما هو اصطلاحي وفني جمالي.

على مستوى الدلالة، يدلّ مفهوم القصة القصيرة تارة على حكاية مروية مغلقة، وتارة يُوظف للدلالة على المحكي الواقعي والحقيقي، وتارة أخرى تحف به دلالة المحكي المتخيّل [3] دون تحديد دقيق للسمات الجوهرية التي تحدد هذه المفهوم المتفلت، وبتباين المستويات المرجعية التي تحدد هوية هذا المفهوم بين الواقعي الحقيقي، والحكائي المغلق، والمتخيّل، وتنوّع المضامين، أقرّ [ڤيكتور شلوفسكي 1833-1984م] بصعوبة تعريف القصة القصيرة؛ حين قال: «لا أستطيع أن أبدأ هذا الفصل سوى بالاعتراف أنني لم أجد حتّى الآن تعريفا للقصة

---

(1) عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل (دار الإحياء، الطبعة: الأولى، 1376هـ-1957م) ج 4، ص: 64.

(2) سول كريبه، التسمية والضرورة، ترجمة وتقديم: محمود يونس (بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، 2017) ص: 33.

(3) محمد بوعنان، القصة في الأدب العرب الحديث (المغرب، مجلة نبراس، العدد 04، 1997) ص: 22.

القصيرة، بمعنى أنني لا أستطيع أن أحدد الصفة التي يجب أنْ تميّز "الموتيف" من جانب، أو كيف يجب أنْ تتآلف "الموتيفات" من جانب آخر، لكي تتحقق الحبكة، فلا يكفي لكي نشعر أننا أمام قصة قصيرة أن تحتوي على صورة بسيطة، أو موازاة بسيطة بين عنصرين، أو حتّى تقديم وصف بسيط لحدث من الأحداث» [1].

لكن، هل يعني «اعتراف» شلوفسكي بصعوبة تعريفها تسليما مطلقا؟! وهل النقد الأدبي المواكب لها ظلّ خِلْواً من محاولات تعريفها؟ إنّ المتأمل في الخطاب النقدي سيلاحظ أنّ مفهوم القصة قد اغترف تعريفات كثيرة منذ بداية القرن العشرين إلى بداية الألفية الثالثة، نتيجة تباين المرجعيات النظرية المؤطرة لها، غير أن ذلك التباين بقدر ما يعكس صعوبة تحديد ماهيتها، فإنه أيضا يوحي بغناها، وبمرونة بنيتها النصية لتواكب التحوّلات الاجتماعية الحافة بها، ومن خلال الاستقصاء، تبيّن أنّ تلك التعريفات تنقسم وفق تصور تنميطي إلى ثلاثة أنماط، أولها التعريف الأجناسي، وثانيها التعريف البنيوي، وثالثها التعريف الذاتي الوجداني، وقد حاول النقاد عبرها تحديد ماهية القصة، من حيث جنسها، ومن حيث بنيتها، ومن حيث وظيفتها.

من المنظور الأجناسي، نُظِرَ إلى مفهوم القصة القصيرة بأنها «جنس يمكن تعريفه بأنه حكاية مختصرة في المعتاد» [2] فهي وفق هذا التحديد تحمل ثلاث سمات بارزة في ماهيتها، الأولى: كونها جنسا أدبيا مستقلا، مثلها مثل نظائرها من الأجناس الأدبية الأخرى (الشعر والسرد والمسرح) كما هو مستفاد من المؤشر اللغوي "جنس" في أول التعريف. الثانية: تكمنُ في مقلاد السرد المسترسل الذي يعدّ أسلوبها لتحديد انتمائها إلى جنس السرد؛ حيث تسرد قصة شخصية محددة، أو حادثا ما. أما السمة

(1) ڤيكتور شلوفسكي، بنية الرواية وبنية القصة، ترجمة وتقديم: سيزا قاسم (القاهرة: مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد 04، سبتمبر 1986) ص: 43

(2) إفْ ستالوني، الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد الزكراوي (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط 1، مايو 2014) ص: 138.

الثالثة، فهي الاختصار [Shortcut]. تحيلنا هذا السمات إلى إشكال تصنيفي؛ حيث السؤال الذي ينطرح في هذا المضمار، هو: هل القصة القصيرة جنس أم نوع؟ والجواب عن هذا السؤال قمين بتحقيق تصور دقيق حول هذا المفهوم المتفلّت.

استنادا إلى مقترح [تيزفطان تودروف 1939-2017م] القائل بأنّ الجنس الأدبي يتحدد جوهريا من خلال زاوية الملاحظة التجريبية التي تكشف عن الخصائص الخطابية المتمثلة في المظاهر الخطابية النصية (اللغة والأصوات، والتراكيب، والأسلوب، والتيمات) [1] يتضح أنّ القصة، بناءً على سمتها السردية تنتمي إلى جنس أدبي سردي، فهي سليلة إرث سردي على النحو الذي ذكره «إفْ ستالوني» الذي أشار في موضع آخر إلى أنّ القصة القصيرة تعود إلى تقاليد قصصية كانت شائعة في أوروبا منذ العصر الوسيط [2]. وقد تنبه النقد العربي -أيضا- إلى هذه الصلة في الثقافة الأدبية العربية؛ إذْ ذهب إلى القول بأن القصة القصيرة لها صلة بالأشكال القصصية التراثية، خاصة الخبر والمقامة والنادرة [3]. يعني هذا أنّ القصة من حيث سِمتُها «السردية» الثابتة، جنس أدبي؛ لكن هذه السمة مشتركة بينها وبين أجناس سردية أخرى، الشيء الذي دفع النقّاد إلى إعادة النظر في التصنيف الأجناس من زاوية هرمية تركز على السمات المتغيّرة قصد رسم الحدود الفاصلة بين تلك الأجناس المتقاربة، وكان من نتائج التصنيف الهرمي الانطلاق من العام (الجنس) إلى الخاص (النوع) أنْ ظهرتْ الأنواع، وهو ما نظّرَ له «سعيد يقطين» في سياق الصوغ الأجناسي للكلام العربي الذي يقوم على ثلاثة مبادئ باعتبارها

---

(1) تزفيطان تودوروف، أصل الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد برادة (العراق، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 1، نيسان 1986) ص: 44-52.

(2) إفْ ستالوني، الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص: 136.

(3) محمد القاضي، إنشائية القصة القصيرة: دراسة في السردية التونسية (تونس: الوكالة المتوسطية للصحافة، ط 1، 2005) ص: 144.

«الكليات العامة المجردة والمتعالية على الزمان والمكان» [1] وجسدها في ثلاثة مبادئ؛ أولها: مبدأ "الثبات" وهو الذي يحدد العناصر الجوهرية التي بواسطتها نميّز ماهية الشيء عن غيرها من العناصر. ثانيها: مبدأ "التحوّل" وهو مبدأ كلّي أيضا يتصل بالصفات البنيوية القابلة للتحوّل. ثالثها: مبدأ "التغيّر"، ويرتبط هذا المبدأ بالظواهر التي يعتريها التغيّر، بفعل عوامل زمنية واجتماعية وثقافية [2].

بلحاظ مبدأ "الثبات" تعدّ القصة جنسا أدبيا سرديا، لكون السرد سمة ثابتة ومشتركة، لكننا عندما ننتقل إلى الصفات البنيوية القابلة للتحوّل وفق المبدأ الثاني، تنماز القصة عن غيرها لتصير نوعا سرديا ممثلا بالتوصيف الأجناسي «القصة القصيرة»؛ حيث الحجم (المساحة القولية) والأحداث والشخصيات والوصف، تعرف تحوّلا من حيث درجة حضورها وكثافتها بالمقارنة مع غيرها من الأشكال السردية الأخرى. وإلى هذا أومأ [لطيف زيتوني] في معجمه؛ إذْ رأى أنها «نوع سردي قصير ذو موضوع بسيط، قليل الشخصيات، مشدود الخيوط إلى عنصر مركزي واحد (حدث أو لحظة)» [3]. وبلحاظ المبدأ الثالث "التغيّر" تستحيل القصة القصيرة إلى نوع متغيّر، أي «أنها خاضعة للتغيّر بنيويا وتاريخيا» [4] ونلمس ذلك في تغيّر العناصر البنيوية مثل الشخصيات وطبيعتها، الحدث واستراتيجية نموّه وتطوّره، كثافة الوصف، وليس من غريب المصادفة أنْ ظهرت أنواع قصصية جديدة حملت مؤشرات أجناسية تؤكد فعالية مبدأ التغيّر على جملة من العناصر البنيوية لنص

(1) سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط 1، 1997) ص: 181.

(2) سعيد يقطين، الكلام والخبر، المرجع نفسه، ص: 182.

(3) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، 2002) ص: 26

(4) سعيد يقطين، الكلام والخبر، المرجع نفسه، ص: 197.

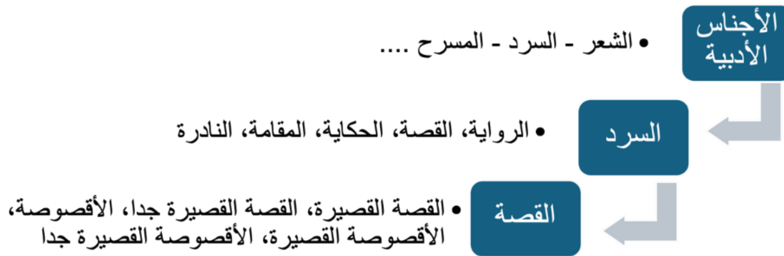
القصة القصيرة، فالمنجز القصصي يزخر بالأقصوصة، والأقصوصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا.

إنّ القول بأنّ القصة القصيرة نوع سردي يفضي إلى الحديث عن العلاقة الهرمية التي تنتظم في ضوئها أجناس الكلام الأدبي [1]، والعلاقة الأفقية التي تجسد ارتباط القصة القصيرة بأنواع موازية لها، خاصة «الرواية»، فعلى صعيد التنظيم الهرمي العلاقة تأخذ القصة موقعها في درجة «الجنس الأدبي» موازاة مع نظيراتها من الأجناس الأخرى؛ حيث تشترك كلها في جنس «السرد»، وعلى صعير التنظيم الأفقي تتولد القصة القصيرة من رحم جنس «السرد» باعتبارها نوعا سرديا، توازيها في ذلك الرواية، وقد أومأ [سعيد يقطين] إلى العلاقة العضوية بين القصة القصيرة والرواية؛ بحيث تغذّي كلّ منهما الأخرى هرميا، وأفقيا، وحسب قوله: «القصة هي أم الرواية وأختها. فهي أمها لأن الرواية لا يمكنها أن تتشكل إلا من رحم القصة القصيرة جنسيا. وهي أختها عندما تستقل كل منهما نوعيّا، فالرواية حسب هذا التصور تتغذّى من أمها. ولكنها تزاحمها المكانة حين تصبح أختها» [2]، ووفق منطوق العلاقتين الهرمية والأفقية، ينسحب الكلام نفسه على القصة القصيرة في علاقتها بما تولّد من رحمها (الأقصوصة، والأقصوصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا) على النحو الذي تبيّنهُ الخطاطة التالية:

---

[1] يميّز «تودوروف» بين الكلام الأدبي (الأجناس الأدبية) والكلام العادي، فالكلام الأدبي هو الذي يتميّز بوظيفته الشعرية التي هي خاصية الخطاب الأدبي، لكونه يستخدم الصور البلاغية لإغناء المعنى، وإبعاده عن السطحية والشفافية. بينما الكلام العادي مجرد حدث لساني مكشوف المعنى ولا يتوسل الأدوات البلاغية. انظر: عثماني الميلود، شعرية تودوروف (الدار البيضاء: دار قرطبة، الطبعة الأولى، 1990) ص: 23.

[2] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود (بيروت – الرباط، دار الأمان، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2012) ص: 49



في السياق ذاته، أفرز البحث النقدي عن ماهية [quiddity] القصة القصيرة نمطا تعريفيا آخر، يستقصي خصائصها البنيوية، باعتبارها منجزا سرديا ينبغي الكشف عن ماهيتها انطلاقا من عناصرها المكوّنة لها؛ فلكي نتحدث عن منطق الحكي في القصة القصيرة وفق هذا المنظور، لا بد من توفر أربعة عناصر حسب [رشاد رشدي 1912-1983م] هي الحدث بخطيته الزمنية (بداية ووسط ونهاية)، والشخصية، والمعنى، ولحظة التنوير [1]؛ وتحضر هذه العناصر بسمات محددة لا تقبل التزيّد؛ فالحدث الذي ترويه القصة يجب أن تكون «بداية ووسط ونهاية» [2]، والشخصية التي تنمو الأحداث بها ومعها يترتب على حضورها وقوع «الحدث بطريقة معيّنة، وبذلك يكون من الخطأ الفصل بين الشخصية وبين الحدث» [3]، بينما المعنى هو شرط لاكتمال حضور الحدث والشخصية؛ فالحدث «المتكامل هو تصوير للشخصية وهي تعمل **عملا له معنى**، وليس هذا المعنى شيئا مستقلا عن الحدث يمكن أن نضيفه إليه أو نفصله عنه (...) ولذلك فكل حدث له معناه المعيّن الذي يميّزه عن غيره من الأحداث، وهذا المعنى ينشأ من الحدث نفسه، فهو جزء لا يتجزأ منه» [4] وأما لحظة التنوير فتتحقق عند نهاية القصة التي ينجلي فيها الموقف الذي أراد الكاتب أن يَجْلُوهُ من خلال النهاية؛ إذْ هذه الأخيرة «هي النقطة التي تجتمع فيها

---

(1) رشاد رشدي، فن القصة القصيرة (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، دون طبعة، دون تاريخ) ص: 14-28-53-95.

(2) رشاد رشدي، المرجع نفسه، ص: 14.

(3) رشاد رشدي، المرجع نفسه، ص: 30.

(4) رشاد رشدي، المرجع نفسه، ص: 55.

وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها، فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه، ولذلك نسمي هذه النقطة لحظة تنوير» [1].

لم يبتعد الناقد [عز الدين إسماعيل 1929-2007م] عن العناصر البنيوية السابقة، غير أنه أضاف عنصرين هاميّن، هما: السرد والزمان والمكان؛ فالسرد [Narrating] هو ما يمنح العمل القصصي ملمحا فنّيا، ويتخذ ثلاث طرائق: الطريقة المباشرة، وطريقة السرد الذاتي [Autobiography]، وطريقة الوثائق [2] أمّا الفضاء (الزمكاني) فهو الحيز الذي وقعت فيه الحادثة التي ترويها القصة، ومن خلاله ينفذ القارئ إلى ما سمّاه «البطانة النفسية للقصة» [3] ، ولم يكتفِ بإضافة هذين العنصرين، بل حاول الناقد أن يميز القصة القصيرة برائز آخر هو طريقة العرض التي تحدد ماهيتها في علاقتها بحجم القصة، ذلك أنّ «التفصيلات والجزئيات التي تملأ كلّ يوم وكلّ ساعة، لا حاجة لكاتب القصة القصيرة بها، بل إنه يجتاز كلّ شيء لينتقل مباشرة إلى من لمسة لمساته للموضوع إلى أخرى (...) فحسْبُ كتب القصة القصيرة أن يُصوّرَ هذه الفكرة أو تلك في قصّته، لا مجموعة من الأفكار» [4].

إنّ استقصاء العناصر البنيوية قصد صياغة تعريف بنيوي للقصة القصيرة لا يختلف عن تعريف فعل القص نفسه، كما نظّرتْ له المدارس البنيوية في النقد الغربي، خاصة الشكلانية الروسية التي قدّمت تصورا بنيويا لفعل القص، فالمتن الحكائي عند [توماشفسكي] هو «مجموعة من الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي

---

(1) رشاد رشدي، المرجع نفسه، ص: 96.

(2) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه: دراسة ونقد (القاهرة: دار الفكر العربي، دون طبعة، 2013-1434هـ) ص: 105.

(3) عز الدين إسماعيل، المرجع نفسه، ص: 109.

(4) عز الدين إسماعيل، المرجع نفسه، ص: 113.

يقع إخبارنا بها خلال العمل. إنّ المتن الحكائي يمكن أنْ يُعرضَ بطريقة عملية [Pragmatic] حسب النظام الطبيعي، بمعنى: النظام الوقتي والسببي للأحداث» [1].

بيد أنّ ما يشفع للتعريف البنيوي الذي أورده كلٌّ من «رشاد رشدي وعز الدين إسماعيل» ومما يستفاد من مفهوم الحكي عموما، كما هو متاح في أنظار النقد الغربي، هو مجيئه مرتبطا بالمحكي القصصي القصير؛ حيث خَصَّصَا لكل عنصر بنيوي تحليلا تطبيقيا [2]، وهذا يعني أنّ البحث -عندهما- عن العناصر البنيوية ارتبط أساسا بنص القصة القصيرة، وليس غيرها من أشكال السرد الأخرى، وإنْ كانت تلك العناصر مشتركة فيما بينها. ويدل كذلك على الخصوصية التي يحضر بها كل عنصر داخل هذا النوع السردي على نحو معيّن من الكثافة [3].

إنّ الاكتفاء بالبحث عن العناصر البنيوية المطّردة في النصوص القصصية لتحديد ماهيتها غير كافٍ، إذَا رُمنا مقصد الإحاطة لتعريف هذا المفهوم؛ فثمة عنصر آخر لا يقلّ أهمية عن العناصر السابقة وهو **"الكاتب"** القاص، وإلا سيصير مجرد التوليف بين تلك العناصر عملا قصصيا ميكانيكيا خاليا من روح الإبداع العاكسة لذات المبدع نفسه. في هذا المضمار نظرَ مبدعو القصة القصيرة لهذا الفن من منظار ذاتي وجداني يتجاوز حدود النظرية النقدية [4] إلى أفق أوسع يرى القصة

---

(1) توماشفسكي، نظرية الأغراض، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، 1982) ص: 180

(2) يلاحظ قارئ كتاب «فن القصة» لرشاد رشدي، وكتاب «الأدب وفنونه» لعز الدين إسماعيل، ميلهما إلى اختبار كلّ عنصر بنيوي بتطبيقه على نص قصصي قصير.

(3) في المحور [2.1.] سنفصّل الحديث عن درجة حضور هذه المكونات في القصة القصيرة من حيث كثافتها وذلك بالمقارنة مع نوع سردي آخر هو الرواية.

(4) يسعى النقد وفق منهجه العلمي إلى وضع القواعد والمبادئ العامة والخاصة التي في ضوئها يصوغ نظرياته، وبالتالي فهو بقدر ما يشتغل على النصوص، بقدر يسعى إلى محاولات تنميطها وتبويبها وفق تصور نقدي معيّن، خلافا للإبداع الذي يجنح دائما نحو اختراق آفاق جديدة، وعدم التحيّز بحدود معلومة، وهذه

القصيرة سبيلا لسبر المناطق المجهولة في الواقع، ومنظارا للكشف عن الجوانب الغامضة في الإنسان، إذْ هي وفق القاص [فرانك أكنور 1903-1966م] «صوت الفنان الذي يجلس وحده يغنّي أفكارَهُ الخاصة، ويعبّر عن موقفه الخاص من المجتمع في قالب قصصي معيّن. لذا فإنّ فن القصة القصيرة من حيث هو تجربة لا من حيث هو قالب أقرب ما يكون إلى القصيدة الغنائية، ومن أهمّ خصائصها هذا الوعي الجاد بالتفرد الإنساني» (1) يشدد هذا التحديد على البعد الذاتي الوجداني للتجربة الإبداعية القصصية التي تمكّنه من إبراز التفرد الإنساني خارج أي قالب من شأنه أن يحدّ من ذلك. نقف على معنى قريب من هذا عند القصاصين (2) العرب؛ خاصة في المراحل الأولى لنشأة القصة القصيرة؛ حيث «تميزت بشكل عام، بالاهتمام بالمضامين وبالأنساق المرجعية، دون أن تعطي الجوانب الفنية الأهمية التي تستحق» (3).

فـ[نجيب محفوظ 1911-2006م] رأى القصة «عملا فكريا جزئيا» (4) ينفذ من خلال شكله المكثف إلى جوهر المجتمع الحاضن لقصصه، ولو كان ذلك على

سمة الإبداع الإنساني. فالعلاقة بين النقد والإبداع علاقة جدلية، لا غنى لأحدها عن الآخر، فكلاهما يسعى لفهم الإنسان، وتحليل تجاربه.

(1) فرانك أوكنور، نقلا عن: أحمد المديني، فقن القصة القصيرة، مرجع سابق، ص: 34.

(2) نوظف مصطلح «القصاصين- القاص» انسجاما مع طبيعة الدراسة، وإلا فإنّ معظم كتاب القصة القصيرة في الوطن العربي هم أيضا كتاب للرواية، وينسحب عليهم لقب «الروائيين» فمنهم من بدأ بالقصة القصيرة وانتهى بالرواية، ومنهم من جمع الكتابة بينهما، مثل نجيب محفوظ، ومحمد زفزاف، وأحمد المديني، عز الدين التازي، وبهاء طاهر، ومنهم من كتب القصة القصيرة فقط، واختص بها، مثل أحمد بوزفور، ومحمد إبراهيم بوعلو.، وغيرهما في العالم العربي.

(3) حسن لشكر، الخصائص النوعية للقصة القصيرة (الرباط: منشورات نداكم، الطبعة الأولى، 2006) ص: 11.

(4) حلمي بدير، القصة القصيرة عند نجيب محفوظ (القاهرة: فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد 02، العدد 04، سبتمبر 1986) ص: 86-87.

حساب القالب الفني، أو على عنصر من عناصره البنيوية [1]. ولم يختلف القاص والروائي المغربي [عبد الكريم غلاب 1917-2017م] عنه، فقد ارتبطت القصة القصيرة عنده بالوعي الوطني السياسي، واعتبرها الصورة المثلى للتعبير عن الأدب الملتزم، يقول في مقدمته لإحدى مجموعاته القصصية: «إذا كان من سبب يدفعني إلى أن أقدّم هذه المجموعة إلى القراء فهو أنها تمثل جانبا من الأدب المغربي الملتزم، وإذا اختلفت آراء قرائها ونقّادها حول أهميتها الفنية، فإنني لا أظن أنها تختلف حول أهميتها من حيث إنها تصوّر جانبا من أدب الكفاح الوطني والاجتماعي في المغرب» [2]. ويظهر أنّ القاص عبد الكريم غلاب لا يمنح للشكل كثير اهتمام بالقدر الذي يمنحه للمضمون، وهذه المفاضلة بين المقومات الفنية للشكل القصصي ومضمونه تلقي بظلالها كليا أو جزئيا على مفهوم القصة القصيرة التي قد تستحيل إلى محض تقرير لغوي حول وضع معيّن.

ورغم ما تتيحه المساحة المرجعية التي ينظر من خلالها مبدعو القصة من تنويع مضاميني يغني التحديد الماهوي للقصة القصيرة، فإنّ القاص والروائي [محمد برادة 1938، ---] وهو من رواد الحساسية الجديدة في الكتابة القصصية- استصعب تعريفها، وحاول أن يختزله في عنصر زمني يحوّل الجزئيات البسيطة إلى المحكي القصير، مُعوّلا في ذلك على قدرة المبدع؛ وجامعا بين ما يحف بالكاتب من

---

(1) من المفيد هنا أن نشير إلى التكوين الفلسفي الذي نشأ عليه نجيب محفوظ والذي أثر على مجمل إبداعاته القصصية والروائية، حتّى نُعتَ في الأوساط النقدية بلقب «الروائي الفيلسوف» غير أنّ هذا لا يعني بالضرورة أنّ أعماله القصصية والروائية شابها نقص فنّي، وإنّما المقصود هو اهتمامه الكبير بالقضايا الفكرية والفلسفية والعمل على تسريدها في قالب القصة والرواية؛ فلا غرابة في وصفه بأنه الروائي الذي فَلْسَفَ الرواية العربية. انظر: أحمد فضل شبلول، نجيب محفوظ طالب الفلسفة الديكارتي المشبع بالشك والنظام، مقال منشور على صحيفة العرب، على الرابط الآتي: https://2u.pw/0u13i شوهد يوم 23-6-2025.

(2) أحمد فطري، الأدب السياسي عند عبد الكريم غلاب: المقالة، القصة، الرواية (الدار البيضاء: دار الثقافة، الطبعة الأولى، 1982) ص: 81

تحوّلات اجتماعية، وبين ما هو فنّي يميّز ذلك المحكي القصير، ويمنحه خصوصيته الجمالية؛ إذ يقول: «كلما حاولت، أجدني أغوص في تحديدات وتعريفات هي أشبه بالمتاهة التي تعيدك إلى نقطة الانطلاق. لكن مع التجربة وطول التأمل، أجدني مقتنعا بأن القصة القصيرة تكتسب شرعيتها ومبررات وجودها من اقتناصها لتلك اللحظة المتميّزة التي تعبر فضاء الوجود تائهة، حائرة، ملتبسة، متطلعة إلى من يحتضنها ويستدرجها ليصوغها في شكل ولغة يرتقيان إلى الإمساك بخصوصية "اللحظة المتميّزة" التي تضيء ما حولها دون أن تسرف في الحشو والبلاغة والكلمات التي لا تعدو أن تكون صدى لما قيل من قبل» (1).

تحيلنا التحديدات السابقة، من جهة أولى، إلى وجهة نظر خاصة بمبدعي القصة، تتجاوز سطوة المعيارية النقدية والمقاييس البنيوية، لتجعل القصة القصيرة محايثة للتحوّلات التي تعري فكر الإنسان، ووجدانَه وتفاعلَه مع محيطه، الشيء الذي حوّل القصة القصيرة إلى فاعل إبداعي مؤثر في الحياة الثقافية والاجتماعية، وهي بلحاظ هذا الدور تضطلع بوظيفة محددة هي نشر الوعي بصرف النظر عن طبيعته. ومن جهة أخرى، تؤكد أنّ القصة القصيرة ستبقى عصية على التحديد الجامع والمانع، وهذه سمة إيجابية؛ إذْ لولاها لما تطور هذا الفن في شكله، وخطاباته، وصيغه، وموضوعاته، ومن صور ذلك التطور ظهور أنواع سردية وُلِدتْ من رحمها، تقاسمها الساحة الإبداعية، وتنافسها في البقاء والمقروئية.

– في المصطلح

التصقت بمفهوم القصة القصيرة عدة مصطلحات متحاقلة دلاليا فيما بينها، كلها تؤكد الطابع المتفلت الذي ينماز به هذا النوع السردي، والذي نلمسه في تطوره المستمر الذي يأخذ في حين توصيفا مصطلحيا معينا، وقد تولد عن هذا

(1) محمد برادة، مقدمة مجموعته القصصية: هل أنا ابنك يا أبي؟ (الدار البيضاء، منشورات الفنك، الطبعة الأولى، 2024) ص: 04.

التعدد المصطلحي إشكال على صعيد التنميط النصي، والتلقي؛ ففي الخطاب النقدي العربي ظلّت المصطلحات التالية (القصة، والقصة القصيرة، والأقصوصة، والأقصوصة القصيرة) تُستعمل بمعنى واحد، رغم أنّ الحقيقة النقدية تقول خلاف ذلك؛ فالقصة [Story] في الإنجليزية تعود اشتقاقيا إلى لفظ [History] الذي يوحي بأنّ حدثا تاريخيا معينا يُروى من قِبلِ راوٍ محدد، ففي مصطلح قصة دلالة جوهرية هي الحكي والسرد، وهي الدلالة نفسها التي نجدها في كلمتي [Tale] الإنجليزية، و[Conte] الفرنسية. ويذهب «أحمد المديني» إلى أنّ مصطلح قصّة الذي يقابلهُ في الفرنسية [Nouvelle] وفي الإيطالية [Nouvella] وفي الألمانية [Nouvellen] يُستعملان عادة بصيغة الجمع للدلالة على وجود مجموعة، وتوحي كذلك بمعنى "أخبار" أي أشياء جديدة حديثة [1]. وهذا هو ما يُسوغ استعمال عبارة "مجموعة قصصية" على أغلفة المنشورات الإبداعية القصصية.

أمّا مصطلح قصة قصيرة [Short Story] فيتضمن رائزا لغويا دالا على الكمّ يُستفاد من الوصف [قصيرة-Short] الذي يضعنا أمام ثنائية متقابلة: قصة قصيرة في مقابل قصة طويلة، بالموازاة مع رواية قصيرة وأخرى طويلة. وهذا المصطلح يلقي بظلاله على بنية النص القصصي، وعلى طريقة الكتابة؛ حيث كلما كان حجم القصة قصيرا، نتج عنه تكثيف في الأحداث واللحظات السردية والشخوص والأوصاف، والعكس صحيح بالنسبة إلى القصة الطويلة، الشيء الذي يوحي بوجود تنويع على مستوى الكم أفضى بدوره إلى استعمال هذا المصطلح، حتّى اعْتُبِرَ «مرآة لأنماط التجريب» [2] أي أنه مصطلح يعكسُ إبدالا تجريبيا في المسار التطوري للقصة القصيرة.

---

[1] أحمد المديني، القصة القصيرة في المغرب (بيروت: دار العودة، ط 1، 1980) ص: 32.

[2] عبد الرحيم المودن، معجم مصطلحات القصة المغربية (المغرب: منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، ط 1، 1993) ص: 21.

تُدووِلَ بالموازاة مع المصطلحين السابقين (القصة والقصة القصيرة)، مصطلح الأقصوصة [novelette] واستعمل مرادفا لمصطلح «القصة القصيرة» بدون تمييز بينهما في مواضع نقدية وإبداعية كثيرة [1]، غير أنّ الأقصوصة تتميّز «بطابع التركيز المجهري على الحدث المفرد، والشخصية الواحدة الموجهة لعملية الحكي، والمتحكمة في فضاء النص بدلالاته المختلفة» [2] فالفرق الجوهري بين الأقصوصة والقصة القصيرة يكمن في درجة التكثيف التي تطال البنيات والعناصر التي تُشيّد المعمار الفنّي للقصة. وتولد عنه مصطلح آخر هو «الأقصوصة القصيرة» الذي أدّى توظيفه إلى زيادة في التكثيف النصي للمحتوى القصصي؛ إذْ لا يتعدّى نصها «تقديم الخبر المتداول في الواقع عن طريق صياغته بأسلوب حكائي، يستند إلى الهدف التعليمي تتخلله عناصر من الإثارة والمتعة انسحبت على اللغة والحدث»[3].

يُلاحظ، إذن، أنّ المساحة القولية التي يشغلها عدد الكلمات، وتعكسُ حجم المحكي من حيث عدد صفحاته، استُعْملتْ معيارا لتوظيف مصطلحات القصة بمعنى محدد في الإبداع والنقد على حد سواء، رغم تباين الخصائص الجوهرية التي

---

(1) نذكر في هذا الهامش الدراسة النقدية التي نشرها الدكتور علي العمري بعنوان «الأقصوصي والشعري» حيث استعمل في دراسته مصطلح الأقصوصة مرادفا لمصطلح القصة القصيرة، وبمعنى واحد، دون محاولة منه للتمييز بينهما منهجيا وإجرائيا. انظر: علي العمري، الأقصوصي والشعري: بحث في مشكل الجنس الأدبي (الكويت، مجلة عالم الفكر، العدد 182، أبريل-يونيو 2020) ص: 79 وما بعدها. أما في مجال الإبداع، فقد استعمل بعضُ مبدعي القصة القصيرة مصطلح «أقصوصة» و «أقاصيص» إما تحديدا أجناسيا لإبداعهم القصصي، وإما عنوانا له، ومنهم القاص محمد إبراهيم بوعلو في مجموعته «السقف: مجموعة أقاصيص 1984» والقاص التونسي محمد العربي «مجموعة أقاصيص 2022» والقاص المصري طارق إمام «أقاصيص أقصر من أعمار أبطالها 2024». ويبدو أنّ استعمال هذا المصطلح مبرا بالنسبة للمبدع؛ إذ هو الأول والأخير الذي يقرر ما يناسب إبداعه من مصطلحات يراها هو مناسبة له.

(2) عبد الرحيم المودن، معجم مصطلحات القصة المغربية، مرجع سابق، ص: 23.

(3) عبد الرحيم المودن، المرجع نفسه، ص: 23.

يمكن رصـدها في البنية النصـية لمحتوى المحكي القصـصـي، كما أنّ تعدد المصـطلحات الدالة على هذا النوع السـردي يسـتبطن اضـطرابا يمس هويته السـردية، فمهما تغاضـى النقد عن هذه المصـطلحات فهي مرآة لتوظيف دلالي معيّن؛ فضـلا عن كونها تؤشـر على نزوع إبداعي يفضـل نوعا على آخر. وإنّ تعميق البحث فيه من خلال إبراز السمات المميّزة لهذا النوع السردي بالمقارنة مع غيره من الأنواع السردية من شأنه أن يبدّد الغموض الذي يكتنفه شكلا ومضمونا.

2.1. القصة القصيرة بين المقامة والرواية: بحث في السمات المميّزة

سعينا في المحور السابق [1.1] إلى الاقتراب من مفهوم القصة القصيرة، وما يربض حوله من تعقيد مفهومي مِنْ ثلاث زوايا (الجنس، والبنية، والوظيفة)، أما في هذا المحور فسنعمّق الدراسة في السمات الجوهرية التي من خلالها تتضح معالم القصة القصيرة بالمقارنة مع نظيراتها من الأنواع السردية، خاصة المقامة والرواية، ويأتي التركيز على هذين النوعين مُعلّلا بسببين، أولهما: أنّ المقامة متجذرة في تاريخ السرد العربي، وعرفت تطورا ملحوظا في عناصرها الفنية، وفي الموضوعات التي عالجتها منذ ظهورها مع [بديع الزمان الهمذاني 358 هـ/398] إلى بداية أفولها في أواخر القرن التاسع عشر، وبزوغ شمس القصة القصيرة؛ فثمة تحوّل نوعيّ على مستوى الخصائص الجوهرية من نوع المقامة إلى نوع القصة، وإنّ البحث في ذلك التحوّل قمين بتوضيح ما تميّزت به القصة القصيرة. ثانيهما: يكمن بينها وبين والرواية؛ فهذه الأخيرة وُلدتْ متزامنة معها، وقاسمتها ساحة الإبداع السردي إلى درجة الهيمنة عليها من حيث الانتشار في بعض الفترات من القرن العشرين، بل وتعالت عليها وعلى باقي الأنواع السردية إلى أن أصبحت «نوعا حاجبا» [1] لغيرها. لكن ورغم التعالي الذي مارسته الرواية تُجاه القصة القصيرة، فإنّ «شيئا ما كامن في جوهر القصة القصيرة، يجعلها حاضرة في باستمرار وقادرة على إغراء الكُتّاب

[1] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص: 47.

بالدخول إلى روضها» [1] ذلك الجوهر هو ما نسعى إلى إبرازه بينها وبين المقامة من جهة. وبينها وبين الرواية من جهة أخرى، ولتحقيق هذا المسعى نستد إلى نظرية السمات المميّزة [2] [distinctive features] لتحديد الفروق الدقيقة بين هذه الأنواع، على مستوى العناصر الفنية التي من شأنها أن تحدد الفوارق بينها.

1.2.1. القصة القصيرة والمقامة: الاتفاق والاختلاف

ارتبط مفهوم المقامة في السرد العربي بالدلالة على نوع قصصي قوامه النثر، يحكي قصصا قصيرة، تحفل بالحركة التمثيلية، عمادها حدث واحد في أغلب الحالات، ينمو وفق تطور زمني متسلسل، يدور حول بطل خبير بفن الحِيَلة أو الكدية، وكيفية التخلص من المآزق، وتُكتب بلغة بلاغية مسجوعة، يغلب عليها التنميق والتكلف اللفظي [3] وتنحصر خصائصها الفنية فيما يلي:

- المجلس حيث تدور أحداث المقامة؛
- البطل (المِكدّي) وهو شخصية خيالية، وماكرة، وفصيحة؛

---

(1) محمد برادة، مرجع سابق، ص 03.

(2) نشأت نظرية السمات المميزة في حضن علم النفس على يد [جوردن أليبورث 1897-1967م] الذي قدّمها لتعميق البحث النفسي لتحديد الفوارق بين الشخصيات وتفسيرها. ثم استقاها منه [رومان جاكبسون 1896-1982م] وطبّقها على التحليل اللساني للأصوات، وتوصّل إلى أنّ التنظيم الفونولوجي (الصّواتي) للأصوات ينبغي أن يكون في الفوارق الكامنة بين تلك السمات من= صوت إلى آخر، واستعملت السمات بمعنى الصفات في النظرية اللغوية العربية القديمة، تحت مبحث مخارج الحروف وصفاتها، وهي نظرية دقيقة في رصد الفوارق بين الحروف المتجاورة مخرجا وصفات. وتبعا لاختلاف السمات يختلف المعنى، مثل: [قضم-خضم] فصوت القاف في [قضم] من سماته: (+شديد، +مجهور، +مُسْتَعْلٍ، +منفتح، +مقلقل) أما صوت الخاء في [خضم] فسماته هي: (+مهموس، +رِخْو، +مُستعلٍ، +منفتح، +مُصمت)، فالاختلاف بين السمتين [+شديد] في القاف، و [+مهموس] في الخاء، = مثلا، أدى إلى اختلاف في المعنى بين الكلمتين، إذ (قضم) تعني كسر الشيء اليابس بقوة الأسنان. بينما تعني (خضم) أكل الشيء الرطب. لمزيد من التفصيل، انظر: رومان جاكبسون وموديس هال، أساسيات اللغة، ترجمة سعيد الغانمي (بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2008).

(3) عباس حسن، نشأة المقامة في الأدب العربي (القاهرة: دون طبعة، د-ت) ص: 09-27.

- الراوي وهو شخصية متكررة باسم محدد في جميع النصوص (المقامات) فهو [عيسى بن هشام] عند الهمذاني، وهو [الحارث بن همام] عند الحريري، وهو [السائب بن تمام] عند السرقسطي في مقاماته اللزومية [1].
- الكدية وهي الفكرة التي تُحاك حولها حكاية المقامة؛
- اللغة وهي لغة مرصعة بالمحسنات البديعية، وتنم عن تفوق الكاتب وبراعته؛

تسعفنا التحديدات السابقة لعقد أولى المقارنات [2] التي نحدد من خلالها السمات المميزة لكل من النوعين (القصة القصيرة والمقامة)؛ على النحو الآتي:

- **الافتتاح: التقليد مقابل الإبداع**

أوّل ما يلاحظه قارئ المقامات هو تلك اللازمة التي يفتتح بها كُتاب المقامات نصوصهم؛ فالهمذاني يفتتحها بـ«حدثنا عيسى بن هشام» والحريري يبدأ مقاماته بـ«حدّث الحارث بن همّام» والسرقسطي يبدأها بـ«قال السائب بن تمام» وقد رسخت هذه اللازمة حتّي أصبحت تقليدا به يُعرف هذا النوع السردي، غير أنّ السيوطي [1445-1505م] وهو من كتاب المقامات المتأخرين، قد أزاح هذه اللازمة تدريجيا، ولم يستعمل إلا لماما عبارة الراوي «حكى هاشم بن قاسم»

(1) محمد بن يوسف السرقسطي، المقامات اللزومية، تحقيق: حسن الوراكلي (عمان: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2006).

(2) نود الإشارة في هذا الهامش إلى مسألتين، تكمن الأولى في احتمال ذهاب القارئ إلى رفض المقارنة بين القصة القصيرة والمقامة بعلة تباين ظروف نشأتهما، لكننا نعقد هذه المقارنات ليس لأجل إثبات حقيقة تاريخية، أو التنقيص من قيمة المقامات ومكانتها في تاريخ السرد العربي، بقدر ما نهدف إلى تحديد مميزات القصة القصيرة ما أمكننا ذلك، ولا نرى ضيرا في هذا، فقد قورنت الرواية بالملحمة في النقد الغربي لعقود طويلة، ولم يتضح مفهوم الرواية إلا بعد موت الملحمة، ورغم ذلك، هناك من يعتبر الرواية ملحمة العصر الحديث. الثانية: نكتفي في المقارنات ببعض المستويات التي نمثل لها بالعناصر التي نرى أنها تميّز القصة القصيرة عن المقامة.، بحيث تكون سمات بارزة ومميزة.

واستبدلها بتقليد آخر هو الافتتاح بآية قرآنية تحت عنوان المقامة مباشرة [1] كما أنه لم يجعل شخصيتي الراوي والبطل مطردتين في كل مقاماته [2]، ولعلّ نزوع السيوطي نحو هذا التجديد في شكل الافتتاح راجع إلى رغبته في تجاوز التقليد الذي أَرْسَاهُ بديع الزمان الهمذاني، بل إنّ مقاماته افتقرت إلي عنصري التشويق والمفاجأة، وهما من قوام الفن القصصي، كما خلت مقاماته من فكرة الكدية والاحتيال، وهذا التجديد نابع عن رؤية إصلاحية كان يصدر عنها السيوطي في مجتمعه [3].

في مقابل لازمة الافتتاح التي لازمت المقامات، نلاحظ أن القصة القصيرة، ومنذ نشأتها لم ترتهن إلى تقليد معيّن على مستوى الافتتاح؛ فالقاص -وفي المجموعة القصصية الواحدة- يفتتح كل قصة بما يمليه عليه خيالهُ الأدبي وفق منطق سردي حر يخدم حبكة القصة نفسها، فتارة يبدأ القصة بحدث مثير من منتصف الأحداث، وتارة يفتتحها بمشهد مرئي في حيز زماني معيّن، وتارة بتساؤل، وتارة أخرى بإشارة زمنية؛ فكتّاب القصة القصيرة يميلون إلى إرساء حرية إبداعية لا تخضع لقالبية الافتتاح كما في المقامة، وتنحو بالقصة القصيرة نحو إبداعي إشكالي يعيد بناء العلاقة التداولية بين النص والقارئ من جهة، وبين النص والواقع من جهة أخرى.

---

(1) جلال الدين السيوطي، المقامات، تحقيق: سمير محمود الدروبي (بيروت: مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، 1989م-1409هـ).

(2) محمد رشدي حسن، أثر المقامة في القصة المصرية الحديثة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 1974) ص: 56.

(3) انظر مقدمة محقق مقامات السيوطي، ص: 77.

- **الحجم: القِصر والطول**

فعلى مستوى الحجم؛ ثمة تقارب بينهما، إذْ المقامة في الغالب ما تكون قصيرة؛ بحيث يتراوح عدد صفحاتها بين أربع صفحات إلى سبع [1] هذا مع الأخذ في الاعتبار أنّ نصوص المقامات تكون لها حواشي طويلة تشرح مفرداتها وتراكيبها، مما يجعلها تزيد قليلا عن الحجم الحقيقي. والقصة القصيرة لا تختلف عنها في عدد الصفحات، إذن، فسمة [+القِصَر] متحققة في النوعين معا.

- **اللغة: بلاغة اللفظ في مواجهة بلاغة السرد**

على مستوى اللغة، واضح أنّ المقامة تعتمد على لغة بلاغية مسجوعة، قوامها المُحسنات البديعية والبيانية، وهذا راجع إلى الكاتب نفسه الذي يروم إثبات براعته وتفوقه اللغويين في عصر كانت الفصاحة فيه هي قوام التفوق [2] في حين تتميز اللغة في القصة القصيرة بالنثرية البسيطة البعيدة عن اللغة البلاغية المعقدة، وتميل إلى تكثيف المعاني، بدل التفصيل فيها بكثرة المرادفات وما يثقل متنها بالحشو الزائد. ومَرَدُّ هذا إلى أنّ كُتّابها لم يأبهوا بقضية التفوق البلاغي، فقد كان شاغلهم الأساس هو الوصول إلى قارئ يفهم لغتهم، وإمعانا منهم في الارتباط بالواقع اللغوي الذي لم تعد فيه المحسنات البلاغية ذات شأن في الخطاب اليومي، خاصة بعد انتشار الصحافة وظهور لغة نثرية وسطى معاصرة؛ فالسمة المميزة للغة المقامة هي كونها [+ لغة نثرية بلاغية مسجوعة] بينما السمة المميزة للغة القصة القصيرة هي

---

(1) يمكن العودة إلى نصوص مقامات الحريري والهمذاني السرقسطي والسيوطي، فمعظم نصوصهم جاءت متراوحة بين أربع إلى سبع صفحات، مع بعض الاستثناءات القليلة التي تشذ عن الحكم.

(2) يقول الهمذاني في رسالة له جوابا عن كتاب للوزير الإسفراييني: «وخلة أخرى وهي أني مفتون بكلامي، معجب بصواب أقلامي، وذوب أفكاري، فلا أزفه إلا لمن يعتقد فيه اعتقادي، ويميل إليه كفؤادي، وينظر إليه بعين رأسي». انظر: حسين محمود، مقامات بديع الزمان الهمذاني بين الصنعة والتصنع (أطروحة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2006) ص: 62.

كونها [+ لغة نثرية بسيطة غير متصنّعة]؛ حيث البلاغة هنا متجهة نحو السرد، المتمثل في الصور الفنية، والتكثيف والإيحاء، وطرق بناء النص السردي، والتأثير على المتلقي، والمزاوجة بين التخييل والتداول والحجاج والمعرفة. فكل هذه الحدود تبتكر بلاغيا ما يُطلق عليه ب «الصورة السردية الموسعة» [1].

ثمة جانب آخر يتصل بالمستوى اللغوي في المقامة والقصة القصيرة، وهو الحضور اللافت للشعر في نصوص المقامات، ويكون شعرا عموديا، وحاضرا بصفته جنسا أدبيا مُضمنا فيها، ففي نهاية كل مقامة يختم البطل حكايته بأبيات شعرية تكون إما من نظمه، أو من نظم غيره، فالشعر إلى جانب النثر قوام بلاغي للكاتب، وعلى هذا النحو تأوّلَ الناقد «عبد الفتاح كيليطو» [المقامة الجاحظية] للهمذاني، حيث يقول: «نفهم النقد الذي وجهه الهمذاني للجاحظ بكونه لم يكن سوى ناثر. فالبلاغة عنده لها شقّان تنبغي ممارستهما بنجاح متساوٍ "البليغ من لم يُقصّرْ نظمُه عن نثره. ولم يُزرِ كلامه بشعره، فهل ترون للجاحظ شعرا رائعا. قلنا: لا"» [2] وهذه السمة لا نقف عليها في نصوص القصة القصيرة باعتبارها سمة بارزة كما هي في المقامات، إلا على سبيل التناص [intertextuality] وليس بنفس درجة حضوره في المقامة، غير أنّ القصة القصيرة -خاصة في مرحلة ما بعد ستينيات القرن العشرين- بدأت عليها ملامح التجريب في بنائها اللغوي الذي تميز بلغة شعرية، أو القصة القصيرة في قالب شعري؛ بتعبير الناقد «حميد لحميداني» بحيث «تلتبس القصة المحكية بالقصيدة الشعرية، وتكون فيها معالم السرد واضحة كما تكون فيها أيضا

(1) جميل حمداوي، بلاغة السرد أو الصورة البلاغية الموسعة، مقال منشور على الرابط التالي: https://2u.pw/7pGPX شوهد يوم: 28 يونيو 2025، زوالا.

(2) عبد الفتاح كيلبطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، 2001) ص: 74.

معالم الشعر بارزة» (1). فالشعر يحضر في المقامة لغة وجنسا كما يحضر في القصة القصيرة، غير أنه في هذه الأخيرة، لا يتخذ شكلا واحدا، بل يكون الحضور الشعري متنوعا في شكله؛ فتارة يحضر بصفته جنسا يتخلل النص القصصي عبر آلية التناص، وتارة يحضر بلغته الشعرية المكثفة التي ترسم إيقاعا سرديا شاعريا على غرار قصيدة النثر ذات الأسطر المتفاوتة دون الإخلال بالصور «الاستعارية والمجازية التي تمنح القصة رواءها الشعري» (2). إنّ القصة القصيرة تنماز بقدرتها على التنويع في طرق التعبير الشعرية؛ بحيث تعمل على سردنتها وفق منطقها الداخلي بحيث لا تفقد هويتها الأجناسية، وبحيث لا تتشرب تلك النصوص الشعرية بمختلف أشكال حضورها في تماس إبداعي خلاق، وهذه سمة مميزة لها.

- **الحدث: التسلسل مقابل التشظي**

تنهض بنية الأحداث في نص المقامات على خطية زمنية متسلسلة ومتصاعدة؛ بحيث تتولد عن الحدث الرئيس أحداث فرعية تغذيه وتُسْهِمُ في تطويره وفق منطق زمني متسلسل لا يناقض الخطية الزمنية المتعاقبة؛ فالراوي يبدأ المقامة بمقدمة عامة يمهد من خلالها إلى ظهور الحدث الرئيس، هذا الحدث يتجسد في بنية التحوّل التي تتكوّن لزاما من بداية، ووسط-عقدة، ونهاية تكون حلاً للمشكلة التي وقع فيها البطل، وقد أضحت هذه البنية تقليدا سرديا أكده الحريري في مقاماته (3) وصارت سمة بارزة لها.

---

(1) حميد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي: ظواهر بنائية ودلالية (فاس: مطبعة أنفو برانت، الطبعة الأولى، 2015) ص 210. سنعود للتفصيل في هذا الجانب في الفصل التطبيقي الذي سنخصص في الشق التطبيقي للتجريب بالأجناس المتخللة في القصة القصيرة المعاصرة.

(2) حميد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي، المرجع نفسه، ص: 211.

(3) نهال عبد الله، دراسة بنيوية في مقامات بديع الزمان الهمذاني (المجلة الإلكترونية الشاملة، متعددة التخصصات، العدد 50، غشت 2022) ص: 16.

نقف على بنية مماثلة لها في القصة القصيرة، خاصة في مرحلة نشأتها الأولى؛ حيث كانت الأحداث «سلسلة مرتبطة برابط السببية» (1) وتخضع لمنطق ترتيبي محدد، فلكي يروي الخبر قصة «يجب أن يكون له بداية ووسط ونهاية، أي يصوّر ما نسميه الحدث» (2). لكن، هذا المنطق الترتيبي لبنية الأحداث سرعان ما ستطرحه القصة القصيرة نتيجة التغيرات التي اعتورتها، والعوامل التي أثرت في بنيتها، خصوصا في المرحلة التجريبية؛ إذ «أصبح النص القصصي يروم الإمساك بقانون بنيوي جديد يضبط النص؛ حيث الانتقال من السرد المتسلسل للأحداث إلى السرد المتقطع أو اللاسرد» (3) وقد أدّى هذا القانون البنيوي الجديد إلى تشظي [fragmentation] بنية الأحداث على مستوى سطح القصة، وصارت مناقضة لمنطق التعاقب الزمني التصاعدي؛ فالأحداث منشطرة ومجزوءة، والأزمنة لحظات جزئية متداخلة ومتفجرة، ولحظات السرد مبعثرة داخل لحظات الوصف المهيمنة في النصوص، وصف الحالات النفسية أو وصف المحيط من خلال العدسة الوجدانية لهذه الشخوص ذاتها.

- **الشخصية: التنميط مقابل التفريد**

تقدّم نصوص المقامات شخصيات محددة لا تخرج عن ثلاثة أنماط، هي: الراوي والبطل والشخصيات المساعدة؛ فالراوي عند الهمذاني هو "عيسى بن هشام" وعند الحريري هو "الحارث بن همام"، وعند السرقسطي هو "السائب بن تمام"، وشخصية البطل كذلك، فهو "أبو الفتح الإسكندري" عند الهمذاني، و "أبو زيد السروجي" عند الحريري، و "الشيخ أبو حبيب" عند السرقسطي. أما الشخصيات المساعدة فتختلف باختلاف موضوع المقامة وفضائها الزمكاني.

(1) يوسف نجم، فن القصة (لبنان: دار بيروت للطباعة والنشر، دون طبعة، 1955) ص: 59.

(2) رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مرجع سابق، ص: 14.

(3) حسن لشكر، الخصائص النوعية للقصة القصيرة (الرباط: منشورات نداكوم، الطبعة الأولى، 2006) ص:17.

اللافت في شخصيتي البطل والراوي هو أنهما يحضران بنمط واحد في مجموع المقامات، وتُسند إليهما الوظيفة نفسها، الراوي يروي الحكاية، وكذلك «يشارك في الفعل باعتباره شخصية، فهو يروي ما عاينه وعاشه، أحيانا لا يكون العيان موجودا، ويصبح عيسى بن هشام راويا خالصا يروي أحداثا لم يحضرها» [1]. أما البطل فقد اقترنت به صفة الاحتيال لكسب المال أو الخروج من مأزق في الأغلب؛ فنصوص المقامات تسعى إلى تنميط [stereotyping] الشخصيات الأساسية.

في مقابل هذا، نقف على حضور متفرّد للشخصيات في عالم القصة القصيرة؛ بحيث تختلف الشخصية باختلاف الحالة النفسية التي تلبسها، والوسط الاجتماعي الذي تنتمي إليه ضمن سياقات سردية، ونصية مختلفة، وداخل عوالم متعددة، تلعب فيها أدوارا موكولة إليها حسب ظروف النص، والمواقف المتخيلة، فالشخصية بقدر ما هي كيان ورقي محض «فإنها تحفر مكانتها داخل المتن القصصي، وتبرز خصوصيتها في مرايا النصوص بإيقاعات مختلفة» [2]، تلك الخصوصية نقف عليها في تفرّد حضورها؛ إذ لا تتكرر باسم واحد، ولا بصفة واحدة، في المجموعة القصصية الواحدة، سواء تعلق الأمر بالراوي، أم بالبطل، أم بالشخوص المساعدة، قلّتْ أم كثُرَتْ؛ بل إن الشخصية القصصية عرفت تطورا ملحوظا في المرحلة التجريبية، فـ«أصبح يُنظر إليها كعامل له دور في إنتاج المعنى حيث تتجلّى أهميتها في علاقتها بدينامية النص، أي في مدى مساهمتها في التخييل القصصي باعتبارها أداة فاعلة في الحبك، عن طريقها تتشكل الأحداث والبرامج السردية وتتداخل الملفوظات» [3] فالقصة القصيرة تجنح إلى تفريد [individualization] شخصياتها بلحاظ طبيعة الأحداث والأوصاف والفضاء

(1) عبد الفتاح كيلبطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، مرجع سابق، ص: 17.

(2) حميد ركاطة، ملامح الشخصية القصصية، ضمن كتاب: مقاربات نقدية، تأليف جماعي (فاس: منشورات فضاء الفنون، الطبعة الأولى، 2022) ص: 95.

(3) حسن لشكر، الخصائص النوعية للقصة القصيرة، مرجع سابق، ص: 29.

بنوعيه الزماني والمكاني، فسمتها البارزة هي كونها (+ فريدة) تخرق أفق انتظار القارئ وهو ينتقل من قصة إلى أخرى.

2.2.1. القصة القصيرة والرواية: جدل صراع النوعين

يرتكز البحث في السمات المميزة لكل من هذين النوعين (القصة القصيرة والرواية) في أطروحتين متناقضتين؛ تبنّى الأولى الشكلاني الروسي [بوريس إيخنباوم 1886-1956م] الذي رأى أن النوعين ينفصلان؛ إذْ «ليست الرواية والقصة القصيرة شكلين متناظرين، بل هما على العكس شكلان أحدهما أجنبي على الاخر بصورة عميقة، ولهذا لا يتطوران في أدب معيّن، في نفس الوقت، ولا بنفس الدرجة من القوة» [1]. وتبني الأطروحة الثانية «سعيد يقطين» الذي رأى أنّ القصة القصيرة أختٌ للرواية من حيث النوع، ومن حيث الدور الذي تؤديه القصة القصيرة لإذكاء الرواية، إذ «هي وقود الرواية ودعامتها الرئيسية، ولا يمكن أن تتطور بدون تطور القصة القصيرة، في حين أن العكس لا يستقيم. وحين تصل الرواية إلى الطريق المسدود، فلا يمكن أن تتجدد إلا بتجدد القصة القصيرة» [2].

لكن المتأمل في الأطروحتين أعلاه سيدريك أنهما ترتدان إلى أصل تعليلي واحد، يتمثل في روز السمات المميزة لكلا النوعين برائز الطول والقصر، إذ مردّ الاختلاف بينهما يعود إلى هذا الرائز، ومنه ينماز كل نوع عن الآخر، ولو كانا يرجعان إلى جنس واحد هو السرد.

يتجلى رائز الطول والقصر في النظر إلى القصة القصيرة بكونها (+ قصيرة) وإلى الرواية بكونها (+ طويلة) من حيث حجمهما، فرغم انتمائهما إلى جنس السرد، فإن تجليات هذا الأخير على مستوى عناصر الكتابة السردية ستتخذ شكلين متباينين

---

[1] بوريس إيخنباوم، حول نظرية النثر، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مرجع سابق، ص: 112.

[2] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص: 48.

بلحاظ الطول والقصر، فيتجلى القِصَرُ في تكثيف [intensifying] جميع العناصر الفنية التي ينهض عليها فعل السرد نفسه، ويتجلى الطول في تفصيل [detailing] تلك العناصر أيضا؛ فالتفصيل والتكثيف عملان يعودان إلى الكاتب سواء كان قاصا أم روائيا؛ دون الإخلال بالمسافة الواقعة بين الأثر الأدبي ومرجعه الحاضن له؛ فكاتب «الأقصوصة الحديثة مضطر إلى رؤية العالم بطريقة معينة، لا تنبثق من مناخ الأزمة المعتاد فحسب، ولكن من طبيعة الشكل الأدبي للأقصوصة الذي يجنح إلى تحليل التجربة الإنسانية بطريقة اختزالية إلى عناصرها الأولية» [1]. ووفق هاتين العمليتين (التكثيف والتفصيل) ينتج التمييز بين القصة القصيرة والرواية، فهذه الأخيرة (الرواية) «شكل تلفيقي، [لا يهم إلا قليلا كونها تطورت انطلاقا من مجموعة قصص قصيرة، أو أنها تعقدت بإدراجها كتابات تصف العادات] أما القصة القصيرة فهي الشكل الأساسي، وبدئي [ولا يعني بدائي] الرواية أتت من التاريخ ومن حكاية الأسفار، أما القصة القصيرة وقد جاءت من الخرافة ومن الأحدوثة، إن الفرق كما هو واضح، فرقٌ مبدئي حدده طول الأثر الأدبي» [2].

إن الشكلين " التلفيقي" و "البدئي" يعودان حسب «ب، إيخنباوم» إلى التقنية المستعملة من لدن الكاتب في السرد، فإذا عمد إلى إبطاء السرد انتهى إلى الرواية، وإذا عمد إلى تسريع السرد انتهى إلى القصة القصيرة، فهذه الأخيرة «تلبي شرطين اثنين: الأبعاد المختصرة والتشديد على الخلاصة» [3] بينما الرواية «مزج ووصل العناصر المتعارضة، وربط المراحل فيما بينها، وخلق مراكز اهتمام متباينة، وسوق حبكات متوازية» [4]، ويخلص «ب، إيخنباوم» إلى أنّ «منطق الشكل الروائي يفترض

---

(1) صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة (القاهرة: مجلة فصول، المجلد 2، العدد 4، يوليو-غشت 1982) ص: 23.

(2) بوريس إيخنباوم، حول نظرية النثر، مرجع سابق، ص: 112.

(3) بوريس إيخنباوم، المرجع نفسه، ص: 112.

(4) بوريس إيخنباوم، المرجع نفسه، ص: 113.

إطالة معينة، فإذا اختلف الأمر فستكون الرواية أشبه بقصة قصيرة ذائبة تتضمن شخصيات ومراحل لا جدوى منها البتة» [1].

يظهر، إذن، أنّ سمة الاختزال الناتجة عن عملية التكثيف في الشكل القصصي القصير هي سمة "مضادة" لعملية التفصيل في الشكل الروائي، على النحو الذي نجده عند «سعيد يقطين» الذي رأى أن القصة القصيرة «تُبنى على مادة حكائية نواة لا تتعداها، ولهذا، إنها «بسيطة» تماما كما نتحدث في النحو عن الجملة البسيطة، أمّا الرواية فلأنها مُركّبة، فيمكنها أن تتحقق وفق ما يلي» [2]:

- الرواية تُبنى على مادة حكائية بسيطة، ثم تتسعُ بتفاصيل وجزئيات تضيق عنها القصة القصيرة؛
- الرواية تُبنى على مادة حكائية واحدة مركزية، لكنها تُروى عدة مرات من لدن رواة متعددين؛
- الرواية تُبنى على مادة حكائية متعددة، ترتبط فيما بينها بروابط الشخصيات، أو الأحداث، أو الفضاء بنوعيه الزماني والمكاني؛

إذا تجاوزنا "الخلاف النقدي" حول الفروق الجوهرية بين النوعين، وسلّمنا بوجود عناصر سردية مشتركة بينهما يتم تطويرها وفق منطق سردي يقوم على التفصيل والتكثيف، فإنّ تلك الفروق تتخذ شكلها النهائي وفق ثنائية الطول والقِصَر، ويترتب عليها التمييز الآتي على مستوى السمات لكل عنصر سردي:

---

[1] بوريس إيخنباوم، المرجع نفسه، ص: 113.

[2] سعيد يقطين، الرواية العربية الجديد، مرجع سابق، ص: 49.

العناصر السردية	السمات المميزة لكل نوع	
	القصة القصيرة	الرواية
الحدث	+ بسيط	+ مركب
الشخصية	+ قليلة - أحادية	+ متعددة
الفضاء الزماني	+ قصير/ -محدود	+ طويل / - ممتد
الفضاء المكاني	+ محدود	+ غير محدود
اللغة	+ بسيطة	+ معقدة - هجينة
الوصف	+ مكثف	+ مُفصّل
الحوار	+ مكثف	+ مفصّل

لا يعني التمايز بين النوعين (القصة القصيرة والرواية) في السمات السابقة، أفضلية أحدهما على الآخر، أو بالأحرى أفضلية الرواية على القصة القصيرة، بقدر ما يعني أنّ لكل نوع بلاغته تُجاه متلقيه، وفق ميثاق ضمني بين القارئ والنص، ذلك الميثاق هو الذي يدركه القارئ لحظة تفاعله مع النص، ولذلك حسب «ماري لويز براث» أنّ «القصة القصيرة الحقيقية تختلف عن الرواية على أساس وحدة الانطباع الذي تتركه في المتلقي، أو بصورة أكثر دقة، تقوم على وحدة لا يمكن أن تتوفر في الرواية» [1]. ذلك الانطباع هو ما يمنحها تفردّها القائم على التركيز والتكثيف كأنها «صاروخ ألقي من طائرة ليضرب بحدة، وبكل قواه الهدف المنشود» [2]. بتعبير إيخنباوم.

[1] ماري لويز براث، القصة القصيرة: الطول والقِصر (القاهرة: مجلة فصول، المجلد 2، العدد 4، يوليو-غشت 1982) ص: 49.

[2] بوريس إيخنباوم، حول نظرية النثر، مرجع سابق، ص: 112.

إنّ صورة المستقبل، لا نستطيع أن نحددها كنقّاد، وإنما يحددها النتاج القصصي نفسه، فهو الذي سيكون تصويرا لمرحلته وتعبيرا عن مشاكلها وتناقضاتها» [1] **سيد حامد النساج**

2. القصة القصيرة والتراث السردي العربي: جدل القطيعة والاستمرار

ننطلق في هذا المحور من السؤال الذي جعله المؤرخ الفرنسي [جاك لوغوف 1924-2014م] عنوانا لكتابه «هل يجب حقا تقطيع التاريخ شرائحَ؟» [2] ونستعيره منه مع بعض التعديل على النحو الآتي: هل يمكن صياغة تحقيب تاريخي جديد للقصة القصيرة في تاريخ السرد العربي الحديث؟ هذا السؤال الذي تتناسل منها أسئلة أخرى من قبيل: كيف يمكن إنجاز ذلك التحقيب؟ ومن أين يبدأ تحقيبها؟ هل من القول بالقطيعة الإبداعية؟ أي أنّه ليس للقصة القصيرة علاقة بتراثها السردي من حيث النوع. أم من القول بالاستمرارية؟ أي أنّها تطورت عن أشكال سردية تراثية لم تعد قادرة على مواكبة التحوّلات التي شهدها العصر الحديث في العالم العربي.

للإجابة عن هذا الإشكال، ننطلق من محاولة تصنيف المواقف النقدية التي تعرّضت تصريحا أو تلميحا لثنائية القطيعة والاستمرار [3]، مع إشارتنا إلى الخلط النظري الذي اعتور بعض الآراء النقدية التي جاء كلامها يشمل الرواية والقصة

---

[1] سيد حامد النساج، القصة القصيرة (القاهرة: سلسلة كتابك، العدد 18، دون تاريخ)، ص: 79.

[2] Jacques Le Goff, Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ? Paris, Le Seuil, 2014.

[3] تجدر الإشارة في هذا الهامش إلى أنّ السؤال الذي طُرح حول أصالة الإبداع الأدبي العربي من عدمها هو جزء من إشكالية كبرى لطالما سعى الفكر العربي أن يجيب عنها في سياق تحقيق نهضة فكرية على غرار نهضة الغرب؛ حيث طرحت الإشكالية الآتية: هل نبدأ من التراث ونؤسس حداثة عربية مستمدة من تراثها. أم نقطع كل صلة بالتراث، ونتبنّى الحداثة الغربية بكل تفاصيلها. وهذه إشكالية كبرى، تندرج ضمنها إشكالات صغرى، من إشكال الإبداع الأدبي (القصصي) الذي نحن بصدد البحث فيه.

القصيرة معا، وذلك بلحاظ انتمائهما لجنس السرد. من ناحية. وبلحاظ ولادتهما المتزامنة معا في تاريخ السرد العربي الحديث.

يقودنا استقراء المواقف النقدية إلى تصنيفها لموقفين نقديين متناقضين؛ أولهما، الموقف النقدي التأصيلي القائل بتجذر القصة القصيرة في التراث السردي العربي. وثانيهما الموقف النقدي التغريبي، القائل بالقطيعة. وفي ظل وجود هذين الموقفين، كيف يمكن بلورة موقف نقدي يتجاوز تناقضهما؟

1.2. القصة القصيرة والتراث السردي: استمرار لا قطيعة

ينطلق أصحاب هذا الموقف النقدي من مسلّمة أدبية تاريخية مفادها أنّ العرب عرفوا في تاريخهم الأدبي، إلى جانب الشعر، أشكالا سردية مختلفة، منها المقامة، والسير الشعبية، وحكايات الليالي، وقصص الفتوة، وقصص الأنبياء، والطرائف، وبالتالي لا مندوحة في التأكيد على أصالة السرد في التراث الأدبي العربي؛ تلك الأصالة التي تم اعتبارها الجذورَ المغذية للسرد القصصي لحظة ظهوره، وتبنّى هذا الموقف الناقد «فاروق خورشيد [1928-2006م]» في سياق حجاجي دافع فيه عن تلك الأصالة؛ إذْ في منظوره «وقع كثير من الدارسين العرب في مطلع النهضة في خطأ اعتبار الأشكال الدرامية المختلفة للأدب أشكالا وافدة مع معالم الحضارة الغربية والفكر الغربي، الذي بدأت أمتنا تتصل وتتأثر به بشكل أو بآخر، واندرج تحت هذا الخطأ أدب المسرح ومعه أدب الرواية وأدب القصة القصيرة، بل وأدب المقال أيضا. وانطلقوا من مقولة أنّ هذه الألوان من التعبير الأدبي لم يعرفها العرب قبل اتصالهم بالأدب الأوروبي» [1].

يتضح من هذا القول أنّ الدارسين الذين رأوا أن القصة القصيرة وافدة على العرب من الغرب "مخطئون" والسرّ في خطأهم حسب منظوره، يكمن في أن مقولتهم «سلّمت بوضع ثقافي وفكري متدهورٍ أصاب البلاد العربية وساد فِكْرَها، وجعلها

[1] فاروق خورشيد، في الأصول الأولى للرواية العربية (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992) ص: 07

منصرفة عن مواصلة حمل شعلة الفكر والإبداع الذي أثرى أدبها وفكرها على مرِّ القرون» [1]. ولا يكتفي خورشيد بهذا الموقف، بل يدلل عليه بالبحث عن تلك الأصول المغذية للسرد القصصي والتي أطلق عليها معطيات الرواية العربية القديمة، وتتمثل في قصص الجنوب وقصص الفتوة وقصص الأنبياء والنوادر واعتبر هذه الأشكال إبداعا روائيا [2].

يتردد صدى هذا الموقف عند الناقد «فيصل دراج» الذي استند إلى التاريخ الأدبي العربي الطويل، ورأى أنه من الغرابة قطع الإبداع الروائي عن أصوله؛ حيث «إن الإنتاج الروائي العربي المعاصر يصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المذهل حقا أن يكون هذا الفن وليد عشرات من السنين فحسب (...) أليست هناك جذور أعمق من النقل والترجمة هي الرواية العربية؟ ليس معقولا أنَّ أمة كالأمة العربية سادت حضارتُها العربيةُ (...) وليس معقولا أن تعبر عن نفسها بأغراض شعرية لا تخرج عن المدح والهجاء والوصف الرثاء، الشواهد كلها تشير إشارة واضحة إلى أن الأدب العربي عرف القصة في كل عصوره، بل وعرف منها ألوانا وفنونا» [3].

يُقارب أصحاب هذا الموقف إشكالا أدبيا متمثلا في سؤال (نشأة القصة القصيرة ومعها الرواية) من زاوية إيديولوجية؛ حيث يربطون أدب القصة بالهوية، ولا يقدّمون تصورا نقديا يخص القصة القصيرة من حيث هي نوع سردي، بل يكتفون بمحاولة تأصيلها بخطاب نقدي يرى أن أصولها تعود لأنواع السرد التي عرفها العرب عبر تاريخهم الأدبي الطويل.

---

(1) فاروق خورشيد، المرجع نفسه، ص: 09

(2) فاروق خورشيد، المرجع نفسه، ص: 66 وما بعدها إلى ص: 159.

(3) فيصل دراج، دلالات الرواية العربية (قبرص: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط 1، 1992) ص: 12-13.

2.2. القصة القصيرة والتراث السردي: قطيعة لا استمرار

خلافا للموقف النقدي التأصيلي يأتي الموقف النقدي التغريبي الذي يرى أن القصة القصيرة نوع سردي لا صلة له بالتراث السردي بل إنها انتقلت إلى الأدب العربي عبر آليات المثاقفة والترجمة والتعريب التي شهدها العالم العربي بدءاً من أواخر القرن التاسع عشر فهذا الموقف يرى بالقطيعة السردية بين السرد العربي القديم والقصة القصيرة كما ظهرت في بداية القرن العشرين، ويعود هذا الموقف إلى «جورجي زيدان[1861-1914م]» الذي رأى أنها فنٌّ غربي إذ قال: «ومما نقل من الآداب الإفرنجية في هذا العصر، القصص، وقد فعلوا نحو ذلك نقلةُ العصر العباسي، فنقلوا عن الفرس قصصا وحكايات وأما أهل هذه النهضة فقد أكثروا من نقل هذه الكتب عن الفرنساوية والإنجليزية والإيطالية وهي تسمى في اصطلاح أهل هذا الزمان "روايات" والروايات المنقولة إلى العربية في هذه النهضة لا تعدّ ولا تحصى» [1]. وتبعه في ذلك مارون عبّود [1886-1962م] الذي أكد «أن هذا الفن اقتبس عن الأجانب فهم الذين جعلوا شأنا عظيما للقصة " الرواية" اقتبسها العرب عنهم بقواعدها، ومناهجها، حتى موضوعاتها» [2].

ظلّ الموقف التغريبي يتردد حتى عند نقاد النصف الثاني من القرن العشرين، فالناقد محمد برادة لا يخفي قوله بالقطيعة؛ حيث رأى أنه «إلى حدود الأربعينيات من هذا القرن (20) كتبت نصوص كثيرة مستوحية لشكل الرواية كما أدركه الكُتّابُ بتباين في الفهم والاطلاع على نماذج الرواية الأجنبية، ويمكن أن نذكر أسماء رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك وجورجي زيدان ونقولا حدّاد وفرح أنطوان الذين كتبوا

---

(1) جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية (القاهرة: منشورات مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2013) ص: 1427.

(2) مارون عبود، مجموعة الأعمال الكاملة (بيروت: دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، ط1، 1982) ج 1، ص: 452.

نصوصا توظف الشكل الروائي لأغراض تاريخية أو اجتماعية، كما نجد نصوصا كثيرة قلدت بعض الروايات المترجمة وقصدت إلى تسلية القارئ وإخراجه من مناخه التقليدي المحدود» [1].

تبعا للأقوال السابقة، يترتب عن هذا الموقف أن الرواية العربية بدأت تاريخها الأدبي منقطعة عن التراث السردي العربي، ومستوحية ما سماه مارون عبود "بالقواعد والمناهج"، وما أطلق عليه محمد برادة "الشكل الروائي"؛ فهذا كله كان جاهزا عند الغرب، ولما انفتحت عليه الثقافة الأدبية العربية بالترجمة لم يكن أمامها سوى أن تبدع نماذجها السردية (القصصية والروائية) وفق القوالب الغربية. يفضي هذا القول إلى التسليم بأن العرب استقوا تلك النماذج جاهزة وشبه مكتملة من الغرب بتقليد أشبه أن يكون تقليدا أعمى، دون النظر إلى العوامل الاجتماعية والتاريخية التي هيأت الظروف الثقافية والأدبية المناسبة لظهور الرواية والقصة القصيرة، وكذلك عوامل تطورهما.

يُلاحظ، من جهة أولى، أنَّ الموقفين السابقين ينتصران لوجهة نظر إيديولوجية، إما تثبت صلة القصة القصيرة بالتراث السردي العربي، وإما تنفي تلك الصلة. لكنهما لم يقفا علميا على بنية النص القصصي العربي في حد ذاته لحظة تشكله أول الأمر، وهذه هي الحلقة المفقودة التي ينبغي للبحث الانكباب عليها، وإلا سيصير القول بالقطيعة أو الاستمرار في الجواب عن إشكال أدبي تاريخي (نشأة القصة القصيرة) قولا متهافتا يستند إلى نزعة الأنا والآخر، وإلى صراع الهويات. هذا من ناحية. أما من ناحية أخرى، فإنّ الموقف التغريبي هو الآخر يروّج لخطاب إيديولوجي، ولا يتوانى في ترديد الخطاب الاستعماري القائل بمركزية الغرب، وتفوقه الأدبي، وبالتالي فلا ضير في أن تكون الأشكال السردية العربية الحديثة هي نتاج تفاعل مع الغرب، ولا يمكن عدّها تطوّرا للسرد العربي القديم.

---

[1] محمد برادة، أسئلة النقد أسئلة الرواية (الدار البيضاء: شركة الرابطة، ط 1، 1996)، ص: 19

ويُلاحظ، من جهة ثانية، أنّ الذين قالوا بالقطيعة، حكموا على النصوص العربية بمنطق ما استقر في قناعتهم النقدية الغربية، حيث رأوا أن الأشكال السردية العربية لحظة تشكلها ينبغي أن تكون شبيهة بالأشكال الغربية، ولما وجدوا بعض ملامح الاشتراك بين أشكال السرد العربي وأشكال السرد الغربي، قالوا إنها بدأت مستوحية النموذج السردي الغربي وفي الرواية وفي القصة القصيرة على سواء. والحقيقة، «أننا، وببساطة، على المستوى الأدبي لم نكن نميّز بين الأجناس والأنواع، لأننا لا نجد في تراثنا نظرية للأجناس والأنواع. وما أخذناه بخصوص هذه النظرية من الأدبيات الغربية، ظل ناقصا وغير دقيق، لأنّ كل المنكبّين على هذه القضية -نشأة الرواية والقصة القصيرة- انطلقوا مما تكوّن لديهم من معارف ومعلومات عن نظريات الأجناس والأنواع في الأدبيات الغربية، فراحوا يقرؤون الآداب العربية في ضوئها، فكان الالتباس والغموض» [1].

3.2. القصة القصيرة والتراث السردي: تطور استمرار

إن القول بالتطور والاستمرار في منظورنا، ينبغي أولا، أن يكون مستندا إلى وعي نظري حول مفهوم الجنس والنوع. وثانيا، أن ينظر إلى تجليات التطور التي تميزت بها النصوص السردية في الفترة الانتقالية، أي في البدايات الأولى التي شكلت المخاض العسير لولادة القصة القصيرة في الأدب العربي على النحو الذي وصلتنا به اليوم؛ فالنظر إلى إشكال القطيعة والاستمرار في نشأتها، من هذين المنظورين من شأنه أنْ يُبعد إشكال النشأة عن السجال الإيديولوجي، ويقرّبُه من الخطاب النقد العلمي الذي يبحث نظريا وتطبيقيا عن الخصائص التي ارتبطت بالرواية لحظة تشكلها. هذه اللحظة التاريخية التي لم تكن فارغة بالمعنى العلمي للفراغ، وكأنّ العرب توقف عندهم الإبداع السردي وانتهى إلى أفق مسدود دون بحثهم عن أشكال سردية جديدة، ويمكن التدليل على رجحان أطروحة التطور والاستمرار بالاعتبارات الآتية:

[1] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية: الوجود والحدود، مرجع سابق، ص: 24.

- **أولا:** أن الإبداع السردي العربي الحديث لم يبدأ مكتملا دفعة واحدة، بل ساهمت في ظهوره عدة عوامل حتى أخذ يتطور شيئا فشيئا داخل الثقافة الأدبية العربية، ولا نخفي منها عامل ترجمة الآثار الأدبية الغربية ونشرها، ثم انتشار الصحافة الورقية وازدهارها منذ النصف الثاني من القرن العشرين، وكذلك العمل على نشر كتب تراث الأدب العربي خاصة منه هو الأدب السردي، كما أنّ الطباعة في ذلك السياق التاريخي كانت علامة فارقة، ولم تكن «عملية تكنولوجية جديدة فقط (...) ولكنها علاوة على ذلك تفرض ثقافة جديدة تتصل بها، ويبدو لنا ذلك في دورها في تطور تصور الأشياء وفق رؤية جديدة» [1].

- **ثانيا:** إذا سلمنا أن القصة القصيرة العربية نقلت عن نظيرتها الغربية، فهذا يقتضي أنها ولدت مكتملة وناضجة على مستوى عناصر الكتابة السردية، والحقيقة التاريخية تقول خلاف هذا، ذلك أن الجيل الأول من كُتّاب القصة القصيرة خاصة في مصر قد بدتْ كتاباتهم القصصية " أولية" تتلمس طريقها نحو إعلان ولادة نموذج قصصي قصير من رحم القوالب السردية التي ترسخت لديهم نتيجة الاطلاع على التراث السردي العربي من جهة أولى. ونتيجة التفاعل مع الأشكال السردية الغربية عبر المثاقفة والترجمة، وقد أدت أعمالهم القصصية التأسيسية دورا مهما في إلانة اللغة وتخليصها من بلاغة السجع والمحسنات البديعية، فضلا عن خلق جمهور قارئ لها يعترف بهذا النوع السردي الجديد [2]. وفي مقدمتهم محمود تيمور وعيسى شحاتة، وطاهر لاشين، وخليل بيدس، ويحيى حقي وغيرهم ممن جايلهم. ما يؤكد صحة هذا الطرح -أيضا- وهو تأخر ظهور القصة القصيرة في بعض بلدان العالم العربي إلى حدود سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين، ورغم ذلك التأخر لم تبدأ القصة القصيرة -مثلا- في

[1] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية، المرجع نفسه، ص: 54.

[2] عبد السلام بنعبد العالي، في الترجمة، تر: كمال الترمي، مراجعة: عبد الفتاح كيليطو (الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط 1، 2006) ص 42.

الإمارات والكويت وقطر " بدائية" بل ظهرت بمستوى عالٍ من النضج الفني مستفيدة في ذلك من التطور الذي عرفته في بقاع عربية أخرى سابقا [1].

- **ثالثا:** بالرجوع إلى المقارنة التي عقدناها بين القصة القصيرة والمقامة، يتبين أن الاختلاف بينهما ليس جذريا يمسُّ الوجود العيني للنوعين، بل هو اختلاف في تجليات عناصرهما السردية على مستوى سطح النص السردي؛ فاللغة البلاغية المسجوعة لم يعد مناسبا أن تظهر في عصر لا تحظى فيه بلاغة اللفظ بمكانة عالية، وأصبحت اللغة الصحفية الوسطى هي الشائعة بين القراء، فما كان إلا أنْ تم تجاوزها لصالح نوعٍ سردي جديد هو القصة القصيرة، وقد ذهب «جرير أبو حيدر» إلى القول بأنّ «صعوبة طبيعة المقامات وغموضها كان عائقا في وجه انتشار هذا الأدب. فقد كتبت المقامات بنثر مسجوع، مما أدى إلى التضحية بالمعنى، وإلى الغموض من أجل الشكل والجرس، ناهيك عن الأحجيات القواعدية واللغوية، واستعجال المرادفات» [2] فكان آخر أفق وصلت إليه المقامة في مسار تطورها على مستوى التلقي اللغوي، هو أول أفق القصة القصيرة؛ حيث طَرَحَت بلاغة اللفظ، وعملت على تطوير بلاغتها السردية خدمة للمعنى.

---

(1) عبد الفتاح صبري، القصة القصيرة في الإمارات: النشأة والتطور، مقال منشور على الرابط التالي، تاريخ صدور المقال: 15-09-2023، https://storyuae.com/archives/1564. تاريخ الاطلاع على المقال: يوم 23 سبتمبر 2024. وانظر كذلك مقال: القصة القصيرة في الكويت: أجيال واتجاهات، تاريخ صدور المقال: 14-07-2013، منشور على الرابط التالي: https://h1.nu/1dsM8 ، تاريخ الاطلاع على المقال يوم: 24 يوليوز 2025.

(2) جرير أبو حيدر، أدب المقامات والرواية التشردية الإسبانية، ترجمة: إبراهيم يحي الشهابي (مجلة الآداب الأجنبية، العدد 04، إبريل 1979) ص: 63.

4.2. القصة القصيرة نحو تحقيب تاريخي مركّب

لعله من نافل القول أن نكرر هنا أن القصة القصيرة من حيث إبداعيتها هي نتاج فعل تخييلي، لكن كُتّابها عندما يبدعون عوالمها السردية المفارقة للواقع، والمحايثة له في الآن نفسه، ليس غاية في ذاتها، بل تحمل على بساط تلك العوالم فكرا ورؤية معينة من منظار الإبداع القصصي، وبالتالي هي كتابة متأثرة ومؤثرة تستحيل من منظور التاريخ إلى وثيقة أدبية شاهدة، تصور من جهة أولى، الواقع الذي كتبت فيه زمانا ومكانا، ومن جهة أخرى، تبني الواقع الذي تطمح إلى تحقيقه، ذلك الواقع وعالمها المفقود الذي ما برحت تبحث عن بنائه لتضعه على سكة التاريخ، وهي بلحاظ تفاعلها مع واقعها أصبحت قابلة للملاحظة والمقارنة وفق السمات المحددة، شأنها في ذلك شأن الشعر الذي هيمن إبداعيا قرونا على تاريخ الأدب العربي، وتم تحقيبه إلى حقب تاريخية معلومة (شعر جاهلي، وشعر إسلامي، وشعر أموي، وشعر عباسي، وصولا إلى الشعر الحديث) والقصة القصيرة ليست بمنأى عن عيون الناقد المشتغل بتاريخ السرد العربي الحديث، فقد راكمت من النصوص كمّا وكيفا ما يجعلها جديرة بأن يتم تحقيبها باعتبارها منجزا أدبيا ينتمي إلى التاريخ بمعناه المطلق، وحيث إنه «لا وجود لتاريخ جامد، فالتحقيب [Periodization] هو الأداة الأساس لفهم التغيرات اللافتة» (1).

كثيرة هي المحاولات التحقيبية التي أفرزها الخطاب النقدي العربي لتاريخ القصة القصيرة (2) غير أن المتأمل فيها يلاحظ اكتفاءها بالتقسيم الزمني الخطي

---

(1) Leff Gordon, (History and Social Theory, London, Merlin, 1969) p: 130.

(2) نذكر منها على سبيل المثال:

- سيد نساج، بانوراما الرواية العربية (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، الطبعة الأولى، 1982).
- نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1987).
- الصادق قسومة، الأقصوصة: مقوماتها وعينات من بدايتها (تونس: الأطلسية للنشر، الطبعة الأولى، 2009).

(الكرونولوجي) الذي يضع المنجز القصصي على بساط الزمن دول التحليل الإشكالي الذي يرصد التغيرات التي اعتورت تلك النصوص من ناحية، وتجلت في رؤية الكاتب للواقع وتحولاته، فكان من نتائج ذلك، الاقتصار على معيار التطور الزمني الذي أفرز التحقيب الثلاثي المتداول «القصة القصيرة الواقعية، ثم القصة الرومانسية، ثم القصة الرمزية، ثم القصة التجريبية» [1].

إن التحقيب الذي نروم بناءه في هذا المحور من الدراسة، يقوم على تصور مُركّب، يجمع بين ثلاثة معايير، هي:

- المعيار الفني؛
- والمعيار الزمني؛
- والمعيار الإشكالي؛

بحيث تمكننا هذه المعايير، أولا، من تجاوز التحقيب الموضوعي الذي يُقسّم تاريخ القصة القصيرة بلحاظ معيار المضمون في علاقته بالتطور الزمني، وكأن المضمون يتوقف عند نقطة زمنية محددة، لقد دأبت بعض الآراء النقدية على جعل القصة القصيرة الواقعية مقترنة بالقاصّ «يوسف إدريس 1927-1991م» الذي طور الواقعية القصصية عن كتاب آخرين، منهم «طاهر لاشين» في مصر، و«نجاتي صدقي» في فلسطين، و«علي الدوعاجي» في تونس. وربط كذلك قصة الرمزية بـ«نجيب محفوظ» و«زكريا تامر» [2]. فهل توقفت النزعة الواقعية بعد موت هؤلاء الكتاب؟!

---

(1) محمد عبيد الله، الرواية والقصة القصيرة عند العرب، دليل للقارئ العام (الأردن، منشورات فيلادلفيا) المقال منشور على الرابط التالي:
https://www.philadelphia.edu.jo/academics/m_obaid/uploads/Arabic%20novel.pdf
شوهد يوم: 19-08-2025.

(2) يقسّم الناقد حامد النساج تاريخ القصة القصيرة بلحاظ المضمون الذي ركز عليها كُتابها في فترات زمنية متباينة إلى الاتجاهات الآتية: الاتجاه الرومانسي، والاتجاه الواقعي التحليلي، ثم الاتجاه الفكري. انظر: سيد حامد النساج، اتجاهات القصة المصرية القصيرة (القاهرة، منشورات مكتبة غريب، الطبعة الثانية، 1988) ص: 43- 143- 309.

وهل سنقول إنّ الواقع باعتباره مرجعا. لم يعد مصدر إلهام لكتاب القصة؟ ونكرر -دون وعي- أطروحة انفصال الكاتب عن واقعه. إن المنجز القصصي الراهن يزخر بنصوص قصصية واقعية، وأخرى رمزية فلسفية، لكن الذي تغير هو الشكل الفني والرؤية الإشكالية لدى القاص في علاقتهما بالزمن. ثانيا، تمكّننا المعايير الثلاثة أعلاه من تجاوز المفهوم الاختزالي للتحقيب الذي يقف عند حدود التقطيع الزمني؛ فالتحقيب وفق [جاك لوغوف] «ليس مجرد مسألة كرونولوجية، وإنما هو تعبير عن فكرة الانتقال والمنعرج، بل ويعبّر أيضا عن موقف إنكار بإزاء المجتمع وقيم الحقبة السابقة» (1).

ينسجم هذا التصور التحقيبي مع طبيعة الرؤية القصصية التي يختارها كل قاص يسرد مضمون قصته، انطلاقا من زاوية نظر محددة تتجلى «أثناء جريان الحكي، وفي إطار ثقافة ما، وحضارة ما، ومؤثرات داخلية وخارجية باستخدام الإمكانات والحيل التعبيرية، والوصفية، والزمنية، والتوجيهية، والتصويرية، والإيحائية، والساخرة، والمدهشة، نيابة عن مؤلف المفترض، وذلك لتحقيق التأثير الجمالي، وتوليد المتعة الفنية وتنشيط الاحتمالات الدلالية في أذهان القراء» (2) وبلحاظ الرؤية السردية التي يستند إليها الراوي تنماز القصة بسمات محددة في المستويات الفنية، والإشكالية في فترة زمنية ما. ذلك أن مفهوم الرؤية «يحيل على العلاقة القائمة بين السارد والعالم الممثل "المشخّص"» (3)، ومن نتائج تباين الرؤى السردية وجود أنماط قصصية متنوعة؛ من قبيل القصة الواقعية، والقصة النفسية، والقصة الرومانسية، والقصة العجائبية.

يفضي التصور التحقيبي المركب إلى القول بأن القصة القصيرة في تطور دائم ومتسلسل؛ بحيث لا يمكن تقطيع تاريخها إلى قطع-حقبٍ منفصلة عن بعضها

(1) Jacques Le Goff, Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?, p: 12.

(2) حميد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي، مرجع سابق، ص: 97.

(3) العثماني الميلود، شعرية تودوروف، مرجع سابق، ص: 42.

البعض، بقدر ما يمكن الحديث عن تمايز في المنظور الإشكالي لدى كُتّاب القصة، والذي يتجلى في الرؤية السردية التي نلفيها في هذا النص القصصي أو ذاك، ولذلك يلاحظ النقاد غلبة معيار على آخر في المجموعة القصصية الواحدة، وأحيانا يكون القاص "واقعيا" في نص قصصي، ويكون " رومانسيا" في نص آخر، ويكتفي "بالسرد" في قصة، ثم يجنح إلى "الوصف" فقط، فهو يُغلّب سمة على أخرى وفق ما يخدم خطاب المحكي القصصي نفسه، وذلك في مسار تجديدي دؤوب لا يتوقف، كأن الكاتب-القاص يجرب حسب قدراته الإبداعية كل ما يمكنه من تحقيق أعلى درجة من الإبداع القصصي.

وانسجاما مع التصور التحقيبي المركب، تَتَبَدَّى مراحل تطور القصة القصيرة متعالقة فيما بينها دون إغفال بعض الفروق الناتجة عن اختلاف المعيار الإشكالي من قاصٍّ إلى آخر، هذا المعيار هو الذي سيفرز تطورا ملحوظا على مستوى عناصر الكتابة السردية، والرؤية القصصية، بالإضافة إلى تأثير بعض الأحداث السياسية والاقتصادية التي ألقت بظلالها على مضمون الكتابة القصصية، وما يعتري ذلك من تغيّرات سريعة ومتداخلة يصعب على مؤرخ الأدب أن يرصدها باعتبارها حقبا تاريخية أدبية مستقلة، بل أشبه بما أسماه «جاك لوغوف» بالنهضات الصغرى التي تتخلل الأحداث الكبرى [1]، وعلى غرارها في تاريخ القصة القصيرة كانت هناك الحقبة الجنينية، وحقبة الانطلاق، وحقبة التجاوز [2] ، لكنها بلحاظ التغيّرات الكبرى ترتد إلى ثلاث حقب، هي: حقبة التأسيس، ثم حقبة التكوين والنضج الفنّي، ثم حقبة التجريب وكسر التقاليد [3]، ومعنى الحقبة الذي نتبنّاهُ في هذا السياق، يتجاوز الحد

(1) Jacques Le Goff, Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?, p: 139.

(2) حسن لشكر، أنساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة (القنيطرة-المغرب: المطبعة السريعة، الطبعة الأولى، 2010) ص: 7-8-9-10.

(3) بخصوص حقبة التجريب وكسر التقاليد الكلاسيكية، سنكتفي في هذا المحور بالوقوف على الخلفيات التي دعت كتّاب القصة القصيرة إلى خوض غمار التجريب، وسنرجئ الكلام عن تجليات التجريب وحدوده إلى المحور [3.3.] ضمن المبحث الثالث من هذا المدخل.

الزمني الذي يبدأ بسنة وينتهي بأخرى؛ فالحقبة، بحثٌ في السمات المميزة لتلك المدة على مستوى البنيات، مما يجعلها حاملة لسمة مفهومية تسمُها زمنيا وبنيويا، كما هو وارد أدناه:

- **القصة القصيرة: حقبة التأسيس**

تشير بعض الآراء النقدية إلى أن القصة القصيرة لم تظهر في تاريخ السرد العربي الحديث بين إلا بعد مخاض عسير بين رافض لنا، وبين مُقبلٍ عليها، خاصة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؛ إذ لم يكن لها «في مصر شأن يُذكر، فقد ذهب الكُتّاب في تجاهلهم لها حدّا جعلهم يعتبرون كاتبَها متطفّلا على موائد الأدب. لا يستحق أكثر من الإهمال والاحتقار» [(1)] فلم تكن لحظتئذ ضمن مكوّنات الأدب، غير أنّ هذا الرفض لم يكن مطلقا، فقد ظهرت نصوص قصصية في الفترة الممتدة ما بين [1890-1914م]، وهناك نصوص ظهرت قبل هذا التاريخ، تُؤكد أنّ السرد العربي يعرف تحوّلا نوعيا يكمن في أفول سرديات المقامة، وبزوغ سرديات القصة والرواية، وإنْ كان ذلك التحوّل تدريجيا، وليس ناضجا على مستوى المعيار الفني لعناصر الكتابة السردية، فإنه على المستوى الإشكالي تضمّن عند الكتّاب نزوعا ضمنيا نحو تجديد أشكال التعبير السردي؛ فـ[أحمد فارس الشدياق 1804-1888م] عندما أصدر كتابه «الساق على الساق 1855م» في أوائل النهضة الأدبية، كان ليعبّر عن رؤية إشكالية تُجاه التحوّلات التي يمرّ بها الوطن العربي، على صعيد الفكر، وعلى صعيد تحديث الوسائط بين الكتّاب والقراء، مثل الصحافة التي أدت دورا حاسما في انتشار النوع السردي الجديد (القصة القصيرة)، وقد سعى «الشدياق» في كتابه «الساق على الساق» إلى عرض تلك الرؤية الإشكالية عبر التعبير القصصي، وقد رأى الناقد «إبراهيم السعافين» أن الشدياق كان «أكبر موهبة قصصية أهدرت في مطلع نهضتنا الأدبية، فقد دلّ كتابه "الساق على الساق"

(1) سيد حامد النساج، القصة القصيرة (مصر: دار المعارف، سلسلة كتابك، العدد 18، دون تاريخ) ص: 28.

على أنّ عقليته القصصية ناضجة إلى حدّ كبير، وإنْ لم يستغلها في هذا الفنّ، وكتابه هو ترجمة حياته، كُتبتْ بأسلوب قصصي ظريف، وفي بعض الفصول يرتفع النبض القصصي إلي منزلة الآثار العالمية (...) يضفي على الموضوعات التي يعالجها ما أفادَهُ من قراءاته في الثقافة الغربية، وذلك لتطويع أسلوبه والتعبير عن مشاعره، وأفكاره بعيدا عن قيود السجع، ووصف العبارات المنمقة» [1] . ويظهر -فضلا عن هذا- من خلال التنويع اللغوي الذي تميّز به كتابه، أنه كان نابعا عن رؤية تجديدية تُفارق لغة المقامات، حتّى وإنْ كانت رؤية متذبذبة؛ ذلك أنّ «لغة الشدياق تلبس لكل حال لبوسها، فمرّة تبدو عصرية، حينما يُعالج موضوعات لا تحتاج إلى تعميق في المفردات والمترادفات (...) أمّا النهج القصصي، وإنْ كان غير مكتمل في بعض الفصول ذات الصبغة القصصية، فإنّ في الكِتاب فصولا تنطق أدبا قصصيا» [2].

الأمر نفسه ينسحب على [محمد المويلحي 1858-930م] في كتابه «حديث عيسى بن هشام» الذي نشر على شكل سلسلة في الفترة الممتدة ما بين [1898-1900م]، هذا الكتاب الذي كان بمثابة «قنطرة يعبر عليها فن القصة في بلادنا من التراث العربي إلى طور حديث له خصائص لم توجد له، لأنه لم يوجد» [3]. ورغم ما لوحظ عليه من تقليد للمقامات في مواضع كثيرة من كتابه، فإنّ أهمّ العناصر المكوّنة لهذا العمل السردي، وفق المعيار الفنّي عرفت تجديدا، خاصة عنصري اللغة والموضوعات؛ فاللغة تميّزت بالجزالة وقوّة اللفظ، لكنها كانت حديثة ومعاصرة لواقعه في أغلب مواضع الكتاب، ولم تكن مغرقة في تقعّرها كما في لغة المقامات، أمّا

---

(1) إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام (بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، 1987) ص: 42.

(2) محمد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة القصيرة، مرجع سابق، ص: 103.

(3) رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام (ليبيا-تونس: الدار العربية للشباب، د-ط، 1982) ص: 16.

الموضوعات فقد تعددت «وكانت وجهة نظره فيها تتميز بهذه الجدّة التي لم تُسْتَمد من الماضي العربي، ولا الحاضر الغربي، بل هي مزيج إبداعي» [1].

ويظهر أنّ «المويلحي» في «حديثه» كان "بيْنَ بيْن" حيث استلهم بعضا من عناصر التراث، مثل العنوان، واللغة البلاغية التليدة في بعض المواضع، وكأن قوّتين تتجاذبان على نزعته الإبداعية فجاء «شكل "الحديث" في مفترق الطرق، بين النثر المسجع، والنثر المرسل، كما في مفترق السبل بين المقامة والقصة، بين القديم والحديث» [2].

تزامنت مع هذين العملين «الساق على الساق» و «حديث عيسى بن هشام» أعمال سردية أخرى من قبيل «مجمع البحرين» لـ[ناصيف اليازجي 1800-1871] و «ليالي سطيح» لـ[حافظ إبراهيم 1871-1932م] وغيرهما، لكن السياق التاريخي الذي ظهرت فيه هذه الأعمال، خاصة عمل المويلحي «حديث عيسى بن هشام» هو سياق يجمع بين «نسقين مختلفين من القيم، فالأعمال السردية الكبرى هي التي تتنزّل أحداثها ومقاصدها الرمزية في اللحظة الفاصلة بين العصور» [3] وهذا يقتضي أنّ عمل «حديث عيسى بن هشام» هو عمل نوعي يحمل سمة (+ التحوّل) التي طبعت تلك الفترة من تاريخ السرد العربي الحديث، وهو تحوّلٌ يعبّر عن فكرة المنعرج الجديد الذي يدخله تاريخ الوطن العربي بجميع متغيّراته، وقد أوّل الناقد «عبد الله إبراهيم» هذا التحوّل من خلال العلاقة التي تجمع بين الراوي والكاتب نفسه والشخصية الرئيسية، بأنْ جعلَ «منظور الراوي يحيل على منظور "المويلحي"

---

(1) مصطفى القذافي، الرواية العربية بين التراص والمعاصرة (القاهرة: مركز الحضارة العربية، الطبعة الأولى، 2005) ص: 111.

(2) رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، مرجع سابق، ص: 23.

(3) عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2013) ج 1، ص: 264.

نفسه» [1]. وهذا هو ما يجعل هذه الأعمال الأدبية أعمالا مؤسسة حقا؛ إذ هي التي وضعت الحجر الأساس لبداية التحوّل النوعي على مستوى الشكل السردي من المقامة إلى القصة القصيرة.

- **القصة القصيرة: حقبة التكوين والنضج الفنّي**

تكادُ تُجمع الدراسات النقدية على أنّ ميلاد الحقبة الحقيقية للسرد القصصي ومعه الروائي بدأت مع صدور المجموعة القصصية «أحسن القصص 1910م» للقاص [صالح حمدي حماد 1865-1913] [2]، ومع صدور رواية «زينب 1912م» للروائي والقاص [محمد حسين هيكل 1888-1956م] [3] واستمرت إلى حدود ستينيات القرن العشرين، وبصرف النظر عن التاريخ الدقيق لصدور أول عمل قصصي وما أثارهُ من جدل نقدي، والذي ارتكن إلى المعيار الزمني فقط، فإنّ أهمّ ما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق التحقيبي هو التمييز بين سمتين بمثابة السبب والنتيجة، اتسمت بهما هذه الحقبة، الأولى: أجناسية نوعية، تجلت في صدور الأعمال القصصية مؤشرا عليها بأنها «عمل قصصي قصير» بغض النظر عن النضج الفنّي، ذلك أنّ مجرد التأشير على العمل السردي بأنه «قصة قصيرة»، سواء من طرف الكاتب أم من طرف الناشر، يجعلنا -تاريخيا- أمام حقبة جديدة تشير إلى وعي نوعي بطبيعة الكتابة القصصية. ما يؤكد هذا الطرح، هو انتشار الصحافة الثقافية والأدبية في مصر، وتخصيصها أعمدة وصفحات خاصة لنشر نصوص قصصية، يتم التأشير عليها بأنها «قصة قصيرة» فهذا حسب الناقد «حامد النساج» أتاح للقارئ العربي أن يتعرّف على «الخطوات الأولى لجملة من الآثار القصصية التي

---

(1) عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المرجع نفسه، ص: 265.

(2) عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة: الأبنية السردية والدلالية، الجزء 2 (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2013) ص: 264.

(3) سيد حامد النساج، القصة القصيرة، مرجع سابق، ص: 32.

يتألف منها أدبنا القصصي القصير الحديث والمعاصر، نظرا لأنها تقف بنا عند أطوار تشكله وظروف نموّه» [1]. والتأشير النوعي على النصوص السردية المنشورة في الربع الأول من القرن العشرين انتشر في بقاع مختلفة من الوطن العربي، ففي المغرب -أيضا- نُشر أول نص سردي مؤشر عليه نوعيا بـ«القصة القصيرة» في جريدة «السعادة» ماي، 1914م بعنوان «الشقيقان» وقد اعتبرها الناقد «أحمد اليابوري» البداية الفعلية لتكوّن القصة القصيرة في المغرب، وإعلانا نوعيا بدخول الأدب القصصي إلى السرد المغربي الحديث والمعاصر [2]. وهذا الوعي النوعي، ينسحب على باقي بلدان الوطن العربي. أما السمة الثانية، فهي نتيجة للأولى، وتجلّت في التطور التدريجي لعناصر الكتابة القصصية، والوعي الجمالي والقيمي بالفن القصصي، ففي خضم هذا التطور انتقلت القصة القصيرة من صورة «المقالة القصصية» التي «تقترب في سماتها وبنائها من المقالة النثرية المعروفة أكثر مما تحفل بمميزات الفن الأقصوصي» [3]، والتي عادة ما اتخذها الكتاب شكلا للتعبير عن مواقفهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، إلى صورة القصة القصيرة بمعناها الفني والجمالي، تلك الصورة تجلّت في جملة من التقاليد عُرفتْ فيما بعد بـ«التقاليد الكلاسيكية» للقصة القصيرة التي أرسى دعائمها أحمد خيري سعيد، وطاهر لاشين 1894-1954م، ومحمود تيمور 1894-1973م، ونجيب محفوظ 1911-2006م، في مصر، وعلي الدوعاجي في تونس، ومحمد الخضر الريسوني 1929-2007م، وأحمد بناني 1928-1978م، وعبد الكريم غلاب 1919-2017م، في المغرب، وأحمد رضا حوحو 1910-1956م، وعبد الحميد بن هدوقة 1925-

(1) سيد حامد النساج، اتجاهات القصة المصرية القصيرة، مرجع سابق، ص: 15.

(2) أحمد اليابوري، الفن القصصي بالمغرب: 1914-1966م، (الرباط: مخطوط أطروحة جامعية لنيل ديبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1967) ص: 55.

(3) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، مرجع سابق، ص: 73

1996م، في الجزائر. ومحمد النجار 1902-1962م، وفؤاد الشايب 1911-1970م، وعلي خلقي 1911-1984م في سورية. وغيرهم كثير [1].

تجلّت التقاليد الكلاسيكية التي استقرأها النقد العربي من الإبداع القصصي لجيل النصف الأول من القرن العشرين، والتي عُدّتْ سمة بارزة لها في المسار التكويني للقصة القصيرة العربية في مستويين، أولهما مرتبط بالبنية السردية؛ أي جملة العناصر البنيوية التي ينهض عليها فعل القصّ. ثانيهما، مرتبط بالبنية الدلالية؛ أي الانسجام [coherence] الذي تخلقه البنية السردية المتسقة هرميا بين جميع عناصرها المكوّنة لها، وهذا الفصل بين المستويين، مجرد إجراء تحليلي، ذلك أنّ الانسجام الدلالي هو نتيجة للاتساق البنيوي، كما أنّ الترابط العضوي بين المستويين الذي طبع هذه الحقبة من تاريخ القصة القصيرة كان نتيجة تأثرها «بالشكل الموباساني [2] الذي نجده في إنتاج جيل رواد القصة القصيرة، مع ملاحظة أنّ كل واحد منهم قد أضفى حسّهُ الفنّي على ما أخذ من خصائص، وتميّز بأسلوبه الخاص» [3]. على المستوى الأول، لكي نتحدّث عن قصة قصيرة، بمعناها الفنّي، لا بد من العناصر الآتية [4]:

---

[1] نشير في هذا الهامش إلى أنّ كتّاب القصة القصيرة الذين أتينا على ذكرهم على سبيل المثال، يلتقون في مسار تكويني واحد للقصة القصيرة، خاصة تجاربهم القصصية الأولى، لكنهم يختلفون في تجاربهم القصصية الأخيرة والمتأخرة، فمنهم من عاصر جيل السبعينيات، وتأثرت كتابته القصصية بموجة «الحساسية الجديدة» في القصة والرواية على حد سواء، وسنأتي على ذكر بعض منهم في «حقبة التجريب وكسر التقاليد السردية».

[2] نسبة إلى القاص الفرنسي «غي دو موباسان Guy de Maupassant 1850-1893».

[3] آمال فريد، القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة (القاهرة: فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد 02، العدد 04، سبتمبر 1986)، ص: 198.

[4] انظر: أحمد المديني، فن القصة القصيرة، مرجع سابق، ص: 36-37. وانظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، مرجع سابق، ص: 110-111-112.

- وجود خبر ترويه القصة؛
- ارتباط تفاصيل الخبر ارتباطا عضويا؛ بحيث يكون متماسكا ومتينا تنتج عنه وحدة فنّية للعمل القصصي؛
- انتظام الأحداث في بناء هرمي ثلاثي يتمثل في «البداية، ثم الوسط أو العقدة، ثم النهاية أو الحل» وعبر هذا البناء الهرمي المتصاعد يصل القصّ إلى ذروته ثم ينحدر نحو النهاية؛
- الارتباط المنطقي بين الشخصية والحدث، باعتبار الأولى حافزا مطورا للحدث، وبدون عملها لا يوجد حدث يمكن سرده قصصيا؛

يترتب عن توافر هذه المقومات الفنية في المستوى الأول، انسجام دلالي للقصة القصيرة في مستواها الثاني، يتجلّى في ثلاثة عناصر حسب التقاليد الكلاسيكية، هي:

- اقتران فعل القص بوجود معنى محدد يروم القاص إيصاله للقارئ،
- انتهاء القصة بما يُسمّى بلحظة التنوير التي تُبيّن نهاية الحدث أو الموقف، فهي بمثابة نقطة نهائية تجتمع فيها جميع العناصر التي تخدم الحدث المروي؛
- تفاعل العناصر الموظفة في القصّ، مثل اللغة، والوصف، والحوار، والسرد؛ بحيث ينتج عن ذلك التفاعل نسيج قصصي يجعلها نصا متماسكا ومنسجما؛

أفضت التقاليد الكلاسيكية التي رسّخها مبدعو القصة القصيرة في حقبة التكوين إلى تحقيق درجة من النضج الفنّي لهذا النوع السردي؛ بحيث استحالت هذه التقاليد إلى روائز نقدية تُختبر به جودة النصوص القصصية، غير أنّ تلك التقاليد سرعان ما ستفقد بريقها النقدي وسلطتها المعيارية بفعل موجة من التغيّرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي عصفت بالواقع العربي منذ ستينيات القرن العشرين، ستتغيّر معها الرؤية الفنية لدى كثير من كتّاب القصة

القصيرة الذين شرعوا في خوض غمار تجربة تنسجم وروح التغيّرات الطارئة، والتي انهارت معها القيم الاجتماعية المثلى، وأطروحات السلام بين الشعوب، خاصة بعد هزيمة 1967م، التي كان لها التأثير البالغ على تعميق الشعور باليأس والتشرذم. وستنعكس هذه الرؤية على آليات الإبداع السردي عموما، ومنه الإبداع القصصي بوجه خاص، في حقبة ستُعرف بالتجريب.

- القصة القصيرة: حقبة التجريب وكسر التقاليد السردية

دخلت القصة القصيرة العربية غمار التجريب وإرهاصاته الأولى بدءا من ستينيات القرن العشرين، فحاول معظم الكُتّاب (روائيين وقصاصين) [1] -كلٌّ حسب قدرته الإبداعية- الخروج عن الأساليب التقليدية المعهودة والقوالب السردية الجاهزة التي أسسها الرواد، إلى ابتكار أساليب سردية جديدة على مستوى الشكل، مثل كسر خطية الزمن السردي التصاعدي (بداية-وسط/عقدة-نهاية)، وظهور الشخصية الإشكالية، والتنويع الحكائي، والتناوب السردي بين الراوي والشخصيات، وتوظيف لغة مبتكرة، وتعديد الأصوات، وشعرية اللغة، والتناص. وعلى مستوى المضمون تغيّر وعي الروائيين والقصّاصين بالتراث، فاختلف تناولهم للتاريخ -مثلا- عن طريقة الرّواد، وبدأت مرحلة أفول التيار الواقعي والوجودي والرومانسي، لصالح بروز التيار القومي، وصراع الطبقات «كل ذلك ساهم في

(1) من المفيد منهجيا أنْ نشير في هذا الهامش إلى رأي الناقد «سعيد يقطين» حول صعوبة الفصل بين الروائيين والقصّاصين، وذلك أنّ معظم الروائيين بدأوا مسارهم الإبداعي كتابا للقصة القصيرة، ومنهم من استمرّ في كتابتها، ومنهم من انتقل إلى كتابة الرواية، ومنهم من جمع الكتابة فيهما معا، مثل نجيب محفوظ، ومحمد زفزاف، ومحمد برادة، والطيب صالح، ويوسف إدريس، وجمال الغيطاني، وإدوارد الخراط، وغيرهم كثير. غير أنّ تلك الصعوبة -حسب يقطين- هي منطلق لفهم التطور الذي تعرفه الرواية العربية والقصة القصيرة على حد سواء، للحد الذي رأى فيه الناقد أنّ جميع التحوّلات التي عرفتها الرواية في مسارها التحقيبي كان نتيجة للتطور الذي عرفته القصة القصيرة باعتبارها نواة للرواية. انظر: سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص: 52-51.

إعطاء الرواية العربية مكانة متميزة على مستوى الحضور المتميز كخطاب فني يعانق مختلف قضايا المجتمع، ويساهم في تفكيك مختلف بنياته، ويرصد مجمل المشاكل الكبرى المتصلة بالصراع الاجتماعي والسياسي» [1].

بصرف النظر عن مظاهر التجريب التي عرفتها القصة القصيرة في هذه الحقبة، والتي سنعود إلى مناقشتها في محور لاحق [2]، فإنّ التيار التجريبي بوصفه حقبة جديدة في تاريخ القصة القصيرة لم يكن غاية في حد ذاتها، ولم يَحْدُثْ ليكون خطا فاصلا بين قصص الرواد، وقصص الذين جاءوا بعدهم؛ إذ هو في جوهره بحث دائم ومتجدد عن الجديد، ولم يتغيّا تأسيس تقاليد جديدة تكون سلطة معيارية يحتكم إليها من أراد كتابة القصة القصيرة التجريبية، بل كان تيارا ينحو نحو الخروج من سلطة التقاليد الإبداعية، وفتح آفاق حرية الإبداع بعيدا عن تلك المعيارية، ولذلك عرف تطورا ذاتيا ومستمرا، خاصة في ستينات وسبعينات القرن الماضي على وجه خاص، ثم امتد إلى التسعينيات وما بعدها، بحسب تنوع الإنتاج القصصي، وبحسب استمرار الكُتّاب في البحث عن تجريب مختلف الأساليب السردية التي تمكنهم من التفاعل مع التحولات التي تقع في مجتمعاتهم، فتجليات التجريب تتفاوت وتختلف من قاص لآخر، وتتداخل بِتَجَايُلِ القصّاصين، فرغم اختلاف أعمارهم، فإنهم ينتمون إلى جيل واحد هو جيل السبعينات، مثل نجيب محفوظ في «دنيا الله 1962» و «خمارة القط الأسود 1969» وصولا إلى «أحلام فترة النقاهة 2004»، وجبرا إبراهيم جبرا في مجموعته «عرق وقصص أخرى»، وإدوارد الخراط في «حيطان عالية 1959» و«ساعات الكبرياء 1972»، وعبد الرحمن منيف في قصصه «أسماء مستعارة» و«الباب المفتوح»، والطيب صالح في «دومة ود حامد 1997»، وحيدر حيدر في مجموعاته «الفيضان 1975» و«الوعول 1978» و«غسق الآلهة

---

(1) سعيد يقطين، الرواية من التراث إلى العصر (المغرب: مجلة علامات، العدد 20)، ص: 40.

(2) يُنشر المحور [3.3.] ضمن المبحث الثالث الخاص بالتجريب.

1995»، وبهاء طاهر في «الخطوبة 1972» و«ذهبت إلى الشلال 1998»، ومحمد زفزاف في «حوار في ليل متأخر 1970» و«الأقوى 1978»، ومحمد شكري في مجموعته «مجنون الورد 1978»، وسعيد حورانية في «شتاء قاس آخر 1990» وغيرهم كثير.

والمتأمل في قصص المرحلة التجريبية منذ الستينات، سيلاحظ أنّ التجريب المستمر دفع بالسرد العربي -قصةً وروايةً- على مستوى الكيف إلى تعميق وعي القاص بمفهوم الاتجاه الأدبي؛ فقد تمّ «تجديد الواقعية وتطعيمها بعناصر مستمدة من أشكال ووسائل تعبيرية أخرى. وبذلك نلاحظ المزاوجة بين الفانطاستيك والأسطورة والمحكيات الموروثة، وكذلك اللجوء إلى استعارة سردية كتب التاريخ والقصص الشعبية وتقنيات الصحافة والسينما» [1]. كما أنه لم يرتكن إلى تقاليد محددة بقيت ثابتة في مساره التجديدي منذ الستينيات؛ حيث كل عمل قصصي يأتي بخصائصه التجريبية التي تميّزه عن عمل آخر. وسيلاحظ أيضا أنّ التجريب كان انعكاسا للوعي الحداثي الذي كان يقع على مستوى الفكر والسياسة والثقافة والحقوق والحريات؛ فقد كان كتّاب القصة يجنحون إلى التجريب القصصي لتأسيس كتابة قصصية معبّرة عن تلك الحداثة في الشكل والمعنى؛ وإذا كانت الحداثة [Modernism] في الإبداع هي «أخلاق شرعية للتغيير، متخلية عن القديم، منادية على الجديد، يدفعها مبدؤها دوما إلى ما هو أبعد» [2] فإنّ التحديث [modernization] هو الجانب المادي من هذا الإبداع، وكأنّ الفرق بين الحداثة والتحديث كالفرق بين «المعاني» و«الأواني» بتعبير محمد الشيخ [3]. ويرجعُ الناقد

---

(1) محمد برادة، أسئلة النقد أسئلة الرواية (الدار البيضاء: شركة الرابطة، ط 1، 1996) ص: 24.

(2) Jean-Marie Domenach, Approches de la modernité (Paris, éd Ecol Polytechnique, 1986) p 13.

(3) محمد الشيخ، ما معنى أن يكون المرء حداثيا؟ (الدار البيضاء، منشورات الزمن، 2006) ص: 22.

«حسن بحراوي» التجريب في السردي العربي إلى ثلاثة عوامل متصلة بانتشار الوعي الحداثي:

- وقوع بعض الكتاب تحت تأثير قراءاتهم للأعمال السردية القصصية والروائية الأجنبية.
- سلطة الدرس النقدي الجديد الذي زيّن لهم التلاعب بالثوابت الكلاسيكية، وحفزهم على الاستغراق في التناول الإبداعي الحر والمتحلل من القيود والإكراهات.
- فَهْمُ الحداثة في بُعْدَيْها الزمني والأدواتي، أي اعتبارها مشروعا مغايرا، إبداعيا وفكريا، تمردًا على السائد والمألوف والنمطي، وطريقا نحو فهم جديد وعميق للإبداع الروائي والقصصي [1].

لم يتوقف التجريب القصصي في مرحلته الأولى (الستينيات والتسعينيات) في العقد الأخير من القرن العشرين حوالي 1990، بل برزت مرحلة ثانية من التجريب انسجاما مع حركة ما بعد الحداثة [Postmodernism] التي جاءت كردة فعل لفشل الحداثة في الإجابة عن الأسئلة الكبرى للإنسان المعاصر؛ فـ«تخلّت عن مشروع اكتشاف الذات وفضّلت العودة إلى السرد التصويري، والممارسات التمثيلية» [2]. وبما أنها حركة فكرية مناقضة لسابقتها (الحداثة) فقد بلورت مجموعة من المفاهيم التي تعكس رؤيتها للعالم ومتغيراته السريعة، وفي مقدّمتها، التشكيك في الحقائق المطلقة، واعتبار الحقائق نسبية في علاقتها بالذات والموضوع، ثم نقد السرديات الكبرى، مثل العلم والدين، والتقدم الحضاري،

(1) حسن بحراوي، الرواية والممكنات الجديدة، ضمن كتاب: عبد الرحيم العلام، سؤال الحداثة في الرواية المغربية (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، ط 1، 1999) ص: 34.

(2) هانز بيرتنز، فكرة ما بعد الحداثة، ترجمة: السيد إمام (العراق: دار شهريار للنشر والتوزيع، ط 1، 2022) ص: 08

والمركزيات المهيمنة باسم تلك السرديات، والتركيز على الأصوات المتعددة، والهامشي في حياة الإنسان، ثم القول بالتداخل بين الأنواع الفنية. على هذا النحو تكون ما بعد الحداثة نقيضا تاما للحداثة، ومصحّحة لها، ومفككة لمقولاتها [1].

انعكست هذه المفاهيم على الإبداع القصصي العالمي، والعربي خصوصا، فإذا كان الإنسان يحتاج إلى خيال خلاق، وإلى عقل جبار ليستطيع مواكبة التغيّرات السريعة التي تحدث على مستوى الواقع، والقدرة على تفكيكها وفهمها أمام انتفاء حدود الزمان والمكان بفعل التطور التكنولوجي، فإنّ القصة القصيرة هي الأخرى تتحرك في هذا العالم، وعلى بِنْيَتِها أنْ تتغيّر تحقيقا لشرط المواكبة. كما أفرز هذا الواقع المتغيّر طفرات صغرى في الحقبة التجريبية ذاتها للقصة القصيرة العربية؛ إذْ بدءا من تسعينيات القرن الماضي إلى الآن، زادت حدّة التجريب تماشيا مع التعقيد الذي يتسم به العالم المحيط بها، وتلك الحدة ليست قطيعة تامّة مع التجريب (الحداثي) بقدر ما هو تجريب أكثر عمقا سعيا وراء فهم جديد للعالم وفق رؤية تفكيكية لا تعكس الواقع، بل تفككه وتعيد بناءه، والقول بعدم القطيعة بين المرحلتين التجريبيتين بالتأريخ الحداثي وما بعد الحداثي، راجع أساسا إلى أنّ التاريخ لا يمكن تقطيعه بمنطق القطيعة التامة، والكاتب الذي يكتب نصا «حداثيا، يمكنه أن يكتب آخر ما بعد حداثي» [2] إيمانا منه أنّ سرعة التحوّلات في العالم، والتدفق اللامحدود من المعارف والمعطيات، وانمحاء الحدود الفاصلة بين الثقافات والشعوب والحضارات، كل هذا يدفعه لابتكار أساليب جديدة، أو تطوير أساليبه القديمة، وبهذا يستطيع أن يتمثّل القاصُّ روحَ عصره، ولعلّ أبرز سمات هذا التجريب تكمن في المستويات الآتية [3]:

---

(1) لمزيد من الاطلاع على الفرق بين الحداثة وما بعد الحداثة، انظر: إيهاب حسن، تحوّلات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، ترجمة: السيد إمام (العراق: دار شهريار للنشر والتوزيع، ط 1، 2018) ص: 18

(2) إيهاب حسن، تحوّلات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، ص: 12.

(3) محمد أقضاض، الحداثة أم كتابة جديدة؟ ضمن كتاب، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، مرجع سابق، ص: 23-24-25.

- أولا: القدرة على **تكثيف** [intensity] العالم، وهو عمل ذهني معقد يقوم به الكاتب-القاص من خلال تركيز الرؤية في جمل محددة، واستعمال لغة مجازية، والاستعانة بشخوص رمزية، والعمل على ضغطها في نص قصصي محدود الصفحات وصغير بالمقارنة مع العالم الذي أنتج فيه، ونلمس سمة التكثيف على مستوى النص في تقليص الجمل السردية والوصفية بتجنب الحشو؛ بحيث يكون استحضارها مكثفا جدا وخادما لرؤية النص. ونلمسها أيضا في تعديد الضمائر المضطلعة بالسرد، إذْ السرد لا يقوم به سارد وحيد أو ساردان، بل يضطلع به أكثر من سارد، وفي أكثر من وضعية. ويتجلّى التكثيف في جانب آخر وهو تعدد المواضيع التي يطرقها القاص في النص الواحد، وهي موضوعات لا تعكس توجهه، بقدر ما تعكس هواجس الشخوص، وهكذا لم يعد النص القصصي -الما بعد حداثي- محددا بمواضيع أحادية، بل إنك تقف فيه على التاريخ، وعلى الغربة، وعلى الهجرة، وعلى السياسة، وعلى الإحباط، وعلى الأمل. ويشمل تكثيف الأزمنة والفضاءات، فالقاص يمكنه استحضار الماضي والحاضر والمستقبل عبر تقنية التداخل.
- ثانيا: **التشظي**؛ إذا كان القصاصون في مرحلة التجريب الأولى التي انسجمت مع تيار الحداثة قد سعوا إلى كسر خطية الزمن السردي، والتمرد على نمو الأحداث التصاعدي (بداية-وسط/عقدة- نهاية) فإنّ القصّاصين في مرحلة التجريب الثانية، سعوا إلى تعميق مستويات التشظي، ودفعوا كل المكونات القصصية إلى التبعثر؛ فالأحداث منشطرة ومجزوءة، والأزمنة لحظات جزئية متداخلة ومتفجرة، ولحظات السرد مبعثرة داخل لحظات الوصف المهيمنة في النصوص، وصف الحالات النفسية أو وصف المحيط من خلال العدسة الوجدانية لهذه الشخوص ذاتها.

إن الفرق بين التشظي في التجريب القصصي الأول والتجريب القصصي الثاني (الما بعد الحداثي)، من منظورنا، يكمن في حِدَّتِهِ؛ إذْ تبلغ درجة التشظي إلى فقدان السمات المميّزة للمكونات القصصية (الزمان، والمكان، والشخوص، والأحداث، والوصف، والضمائر الموظفة...) فـ «العمل المنتج لا تحكمه قواعد راسخة سلفا، فهذه القواعد والمقولات هي ما يفتش عنه العمل الفني ذاته، فالفنان والكاتب إذن يعملان دون قواعد لكي يصوغا قواعد ما تم عمله فعلا. وتميل الأعمال الأدبية -الما بعد الحداثة- أيضا للتشكيك والمزج بين الموضوعات والأنواع التي لم تكن تعتبر في السابق مناسبة للأدب، فهي كتابة لا تؤمن بالحدود إنها عبر حدودية، عبر نوعية، عبر شكلية، عبر ثقافية، عبر عالمية، مهمتها السطو على ممتلكات الآخرين، ومن هنا لا يستطيع الناقد أو القارئ أن يتبين هويتها فيختلط فيها الرسمي بالشعبي الهامشي، والشعري بالسردي، والأدبي بالفلسفي، والتاريخي بالأسطوري، فهو نص محيّر هادم لضوابط وأشكال اشتغال اللغة» [1].

- **ثالثا: استحضار القارئ**؛ وذلك في سياق التحوّلات التي عرفتها الشعرية [poetic] الحديثة التي تؤكد أنّ «الظاهرة الأدبية ليست إلا علاقة جدلية بين النص والقارئ» [2]، في هذا المضمار، أدّى «التلاعب» بالمكونات السردية القصصية التي تشيّد معمار النص إلى تحوّل جذري في دور القارئ بالمقارنة بين دوره في المراحل التي تعاقبت على القصة سابقا، منذ التأسيس مرورا بالتكوّن، وصولا إلى التجريب، فإذا كان القارئ في المراحل الأولى غير مطالب ببذل جهد ذهني لفهم معنى القصة بالتحديد الذي أوردناه في حقبة التكوين والنضج الفنّي، وتحليل بنياتها، وفك رموزها، بالنظر إلى بساطتها ودورها الترفيهي، فإنه في المرحلة

---

(1) جودة زيادة رضوان، من أزمة الحداثة إلى فوضى ما بعد الحداثة (مجلة علامات، المجلة 15، العدد 57) ص: 153.

(2) Riffaterre, Michael, Semiotics of Poetry, (Indiana University press, Methuen, 1978) p: 02

التجريبية بمرجعيتها الحداثية والما بعد الحداثية، وجد نفسه أمام نصوص قصصية مركبة ومعقّدة في بنيتها؛ تخرق أفق انتظاره دوما، ولا تسعفه ليتحكمَ في ذلك الأفق، لأنها تفاجئه من خلال تشتيته وتفكيكه عبر البياضات النصية الكثيرة، والتناقضات الصارخة بين الحوارات، والتشظي الذي يمس المكونات ولا يجعلها في ترتيب منظم، وهذا يجعل القارئ في حالة عدم اليقين إزاء ما يقرأ، مما يستدعي منه قدرة فائقة على إعادة ترتيب النص، وبنائه وفق منظور يحقق الفهم وبناء المعنى في إطار علاقة تفاعلية بينه وبين النص، فبالإمكان «قراءة مائة ألف كلمة من كتابٍ كَلِمَةً كَلِمَةً، لكن من دون أن تحصل على معنى، فالمعنى ليس مجموع الكلمات؛ بل في المجموع المُنَظّم، ولن يُدركَ القارئُ شيئا إذا لم يقتحم منذ البداية القراءة، وهو في مستوى الصمت» [1]. أي في لحظة إدراك تنسجم والنزعة الذاتية المتفاعلة مع النص كأنه يبحث عن وجود ذاتي للقارئ.

(1) SARTRE, Jean-Paul, Qu'est-ce que la littérature? (Paris: Gallimard, 2005) p: 51. تجدر الإشارة في هذا الهامش إلى أنّ دور القارئ ازداد أهميته مع نظريات القراءة التي أطلق عليها نظريات ما بعد البنيوية، مثل نظرية التلقي، ونظرية نقد استجابة القارئظ مع فولفغانغ إيزر [1926-1007م] وهانس روبرت ياوس [1921-1997م]. التي أعطت بعدا جديدا للقارئ فجعلته عنصرا مهما في بناء المعنى، غير أنّ اللافت في تحوّل دور القارئ ومكانته جاء متناغما مع التحوّلات التي طرأت على النصوص الأدبية بعد سبعينيات القرن الماضي، وبالموازاة مع أفول نظرية سلطة النص التي قال بها البنيويون.

«لا يكفي في التجريب رفع معول الهدم حتّى يصير الكاتب طليعيا، بل لا بد له من تصوّر معرفي يبرر فعله هذا» [1].

عبد الرحيم جيران

3. في التجريب: من الخلفية الفلسفية إلى خطاب المحكي القصصي القصير

كان سعينا في المحورين الأول والثاني أن نُبيّن مفهوم القصة القصيرة والتحولات التي طرأت على هذا النوع السردي عبر مسار تحقيبي يرصد السمات المميزة لكل حقبة، أمّا في هذا المحور فإننا نسعى إلى الحفر في الخلفية الفلسفية التي تؤطر التجريب بوصفه ممارسة تجمع بين السمة المنهجية والسمة الإبداعية، ويأتي هذا السعي في السياق المنهجي للدراسة، استجابة لمطلب استكمال المدخل النظري الذي نروم عبْرَهُ الإحاطةَ والشمولَ بالموضوع المطروق، كما يأتي أيضا، تعميقا للبحث في مفهوم التجريب الذي تنازعته مجالات علمية مختلفة في مقدمتها الفيزياء، والطبيعيات، ثم العلوم الإنسانية وما يربض حولها من إبداع بشري متغيّر بتغيّر الملابسات الذاتية للمبدعين.

لسنا في هذا السياق، بصدد تقديم إجابة عن الإشكالية المركّبة التي يثيرها مفهوم التجريب منهجيا وإبداعيا، بقدر ما نسعى إلى تقديم التصورات الفلسفية التي أحاطت به سعيا منها لجعله سبيلا لتحقيق المعرفة لدى الإنسان، ومحاولة البحث في الوشائج التي يمكن الاستناد إليها لإقامة علاقة بين التجريب منهجا، والتجريب إبداعا، ومن هذا المنفذ، نسعى -أيضا- إلى التنبيه لمزالق توظيف التجريب

(1) عبد الرحيم جبران، القصة القصيرة ومأزق التجريب، مقال منشور على رابط الموقع الرسمي لصحيفة القدس العربي: https://url-shortener.me/581J تاريخ صدور المقال: 19 أبريل 2015. تاريخ الاطلاع على المقال: 22-غشت- 2025.

منزوعا عن تلك الخلفية الفلسفية التي تؤطره، مما يسمح لنا ببلورة تصور نقدي يؤسس لمعرفة علمية بتجليات التجريب في خطاب القصة القصيرة الذي نحن بصدد دراسته.

يرتدّ مفهوم التجريب [experiment] إلى إشكالية فلسفية ضاربة في عمق التفكير الفلسفي البشري تمثلّت في التساؤل عن مصدر المعرفة لدى الإنسان، هل هو العقل أم التجربة؟ وقد أدّى طرح هذا السؤال إلى بروز نزعتين في الفكر الفلسفي، النزعة العقلانية، والنزعة التجريبية، وأفضت محاولات الجواب عن هذا الإشكال إلى ظهور جدلية «النظرية والتجربة» واعتبارهما من أبرز الإشكالات التي شغلت حيزا كبيرا في الفلسفة الحديثة، خاصة في مبحث نظرية المعرفة (الابستمولوجية) ومحاولة تحديد طبيعتها وأسسها ومصادرها؛ ففي العصر الحديث، ومع إعلان الإنسان سَيِّدًا على الطبيعة ومركزا لها، تمّ تقديس العقل البشري وجعله مصدرا مطلقا للمعرفة العلمية، وبالموازاة مع إعلاء شأن العقل كان هناك فلاسفة آخرون طرحوا تصورات فلسفية ترى أنّ التجريب هو المصدر الأول لبناء النظرية العلمية، وأنّ العقل ينهض بوظيفته من داخل التجربة. وبصرف النظر عن هذه الازدواجية، فإننا نصدر -هنا- عن قناعة منهجية ترى بالتكامل بين العقل النظري والتجربة الحسيّة في سياق بناء المعرفة العلمية، إذْ «العالم المُتَكَامِل هو الذي يجمع بين الفكر النظري والممارسة التجريبية» [1] حسب «كلود برنار».

1.3. التجريب وبناء النظرية العلمية: الأسس والمفاهيم

شكّل ظهور النزعة التجريبية لحظة تحوّل كبير في تاريخ العلم، تحوّلٌ تمثلَ في تأسيس نزعة فلسفية تجريبية تُحاجج النزعة العقلانية، خاصةً مفاهيمها التقليدية ذات الطابع الميتافيزيقي، مثل (البحث عن العلل الخفية، واحتقار التجربة لارتباطها

(1) C. Bernard, Lintroduction à létude de la medicine experimentale, (Flammarion, 1966) p: 54.

بالمحسوس، والاستناد إلى التأمل الذاتي المجرد) وهي نزعة قديمة قِدَمَ الفلسفة تعود إلى أرسطو الذي قال «الإنسان الذي يهتدي بمعطيات فن من الفنون أعلى ممن يتبعون التجربة وحدها (...) والعلوم النظرية فوق العلوم العملية الخالصة» [1] غير أنّ الثورة العلمية التي بدأت مع [كوبرنيكوس 1473-1543م] و[جاليليو 1564-1642م] قد فتحت بابا جديدا في البحث العلمي قوامه الملاحظة والتجربة والقياس؛ بحيث أصبح فيها العقل مع [جون لوك 1632-1704م] لوحا فارغا تأتي التجربة لتخط فيه المبادئ والمعاني، فالبحث العلمي «ليس له أنْ يأمل أن يكون مثمرا ما لم نكن قد حددنا في البداية مقدار فعالية أدواتنا التي نستخدمها في هذا البحث» [2] ، وقد أفرزت هذه النزعة جملة من المفاهيم تبلورت في سياق تطور مناهج البحث العلمي التي يعدُّ المنهج التجريبي واحدا من أهمّها، حتّى اعتُبِرَ المصدر الأول لتحقيق المعرفة، ومنه بناء النظرية العلمية، خاصة في العلوم الحقة (الفيزياء، والطب، والطبيعيات)، وبهذا يكون مفهوم «التجريب» قد تجاوز دلالته اللغوية إلى اكتساب دلالة منهجية جعلته مقلادا تُفتتحُ به المعرفة العلمية بالظواهر الطبيعية.

لا مندوحة في أنّ هناك تقاربا بين الدلالة اللغوية للفظ "التجريب" التي تشير إلى معنى «الاختبار والفحص» [3] وبين دلالته المنهجية التي حدّدها الفيلسوف [ألكسندر كويري 1892-1964م] بقوله «التجريب هو المساءلة المنهجية للطبيعة» [4] تلك المساءلة تعكس توجها وإرادة موضوعية من طرف العالِم تتمثل في اتباع خطوات منهجية محددة قصد الاختبار والفحص، ويظهر أنّ «ألكسندر

(1) شوقي المصطفى، مباحث فلسفية (الدار البيضاء: مكتبة الأمة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2003-1424) ص: 34

(2) حسن العبدي، من الآخر إلى الذات: دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2008) ص: 14.

(3) ابن منظور، لسان العرب (بيروت: دار صادر، د-ط، د-ت) مادة: جرّب.

(4) A, Koyré, Etudes Galiléennes (ed, Herman 1966) p: 13.

كويري» قد استند في هذا التحديد إلى الصيغة التقليدية للمنهج التجريبي التي سبق أن طرحها الفيلسوف [كلود برنار 1813-1878م] في كتابه «مدخل لدراسة الطب التجريبي» إذْ «العالِم يُلاحظ واقعة ما، وتولد في ذهنه فكرة إثر هذه الواقعة، وفي هذه الفكرة يعمق التفكير ثم يقيم التجربة بعد أن يتصوّر توفّر الشروط المادية لإجرائها، من هذه التجربة تنتج ظواهر جديدة ينبغي ملاحظتها، وهكذا دواليك. فعقل العالِم يجد نفسه بين ملاحظتين: الأولى تصلح كنقطة لبداية الاستدلال. والثانية، تصلح للاستنتاج» [1].

إنّ الخيط الناظم بين عناصر المنهج التجريبي المستفادة من الإحالة السابقة (الملاحظة والفرضية والتجربة والقانون) يكمنُ في الفرضية (الفكرة)؛ إذْ هي نقطة الانطلاق المحورية لكل استدلال تجريبي، وهذا الأخير مهمته استخلاص النتائج من الفكرة التي خلقت التجربة، وبدونها لا يمكن الحصول على أية معرفة. ورغم أنَّ " الفرضية" تنتمي بطابعها الأولي إلى «النظرية» فإن «كلود برنار» يؤكد على الطابع الاختباري للفرضيات العلمية الذي يتحقق في شرطين، أولهما: أنْ تكون الفرضيات منبثقة من ملاحظة الظواهر. ثانيهما: أنْ تكون قابلة للتحقق تجريبيا، ومن هذا المنطلق يكون «برنار» قد أعطى الأولوية للتجربة بوصفها منبعا لجميع الأفكار والحقائق العلمية، حيث إنَّ «النظرية ليست شيئا آخر عدا الفكرة العلمية المراقبة من طرف التجربة» [2].

خلافا لهذا التصور، قدّمَ الفيلسوف [رونيه توم 1923-2002م] تصورا لمفهوم التجريب من منظار فلسفة العلم التي لا تقتصر على العلوم الحقة، وهو

---

[1] C. Bernard, Introduction à l`étude de la medicine experimentale, p: 54

[2] C. Bernard, Ibid, p: 55.

تصــوّر يعكس رؤية منفتحة لمفهوم التجريب، مُحاولا التوفيق بين العقل والتجريب في بناء المعرفة العلمية؛ إذْ فضلا عن الخطوات الأربعة للقيام بتجربة ما [1] تساءل عن أصل الفرضية، فقرّرَ أنه «لا وجود لفرضية بدون وجود شكل من أشكال النظرية» [2] وبما أنّ النظرية بناء عقلي يتم بواسطة ربط عدد من القوانين بمبدأ يمكن أن تُستنتج منه بدقة وصرامة، فإنّ «التجريب وحده عاجز عن اكتشاف سبب أو أسباب ظاهرة ما، ولا يمكن ليكون علميا وذا مغزى إن يستغني عن التفكير، والتفكير عملية صعبة تفلت من كل رتابة ومن كل منهج» [3].

يتضح أنّ «رونيه توم» يصدر عن قناعة علمية ترى بمحدودية المنهج التجريبي في صيغته التقليدية التي لا تشير إلى عنصر التفكير أو الخيال، ويرى أنه لا بد من الانفتاح على الخيال لإدراك القضايا والظواهر التي لا يمكن التحقق منها تجريبيا فقط، مثل القضايا الإبداعية في الأدب، التي تنماز بعدم الثبات على حالة واحدة، يجعلها عصية على إخضاعها لمبدأ تكرار التجربة، واستنتاج النتيجة نفسها وتعميمها.

ما يؤكد هذه العلاقة الجدلية بين التجريب «الحس» والتفكير «الخيال» نجد المعايير التي وضعها الفلاسفة لِرَوْزِ أحقية التجريب في بناء المعرفة العلمية، والاكتفاء به وحده، وهي معايير بقدر ما تسعى إلى تبيين مدى صدقية النظرية العلمية المبنية عليه ، فإنها تختبر التجريب نفسه بشكل دائم ومستمر، ولا ترتكن

---

(1) اقترح «رونيه توم» أربع خطوات منهجية للقيام بتجربة علمية في سياق تنظيره للمنهج التجريبي، وهي: 1- عزل مجال زماني-مكاني، وهو المختبر، تكون حدوده واقعية أو خيالية. 2- ملء هذا المجال بمواد مختلفة (كيميائية- كائنات حية..). 3- إحداث خلل في المنظومة المدروسة والتأثير فيها بمؤثرات مادية أو طاقية. 4- تسجيل إجابات المنظومة بواسطة أجهزة تكنولوجية. انظر: R. Thom, La philosophies des sciences aujourd`ui, éd Bordas Gauthier-villars, 1986, p: 09.

(2) R. Thom, Ibid, p: 10.

(3) R. Thom, Ibid, p: 12.

إلى نتائجه بصفة نهائية، مثل معيار «التحقق التجريبي» الذي وضعه [بيير دوهيم 1861-1916م] ومعيار «تعدد الاختبارات» عند [بيير تولي 1932-1998م] ومعيار «القابلية للتكذيب» عند [كارل بوبر 1902-1994م]، ثم معيار «اليسر والملاءمة» عند [هنري بوانكاري 1854-1912م] [(1)]. فما لم يستجب التجريب لهذه المعايير مجتمعة، فإنه يستحيل الحديث عن حقيقة علمية مطلقة، كما يستحيل الحديث عن مجال تجريبي مادي محسوس فقط، دون أي تدخل من الخيال لاستكمال التجربة الناجحة، وتاريخ العلم بيّن أنه لا شيء ثابت، وإنما هناك نماذج علمية تفسّر الظواهر في لحظة زمنية محددة، ثم تنهار أمام نموذج علمي لاحق.

2.3. التجريب في الخطاب النقدي: الرفض والقبول

ثمة سؤال ينطرح في هذا المحور، ونحن ننتقل من البحث في مفهوم التجريب من مجال العلوم الحقّة إلى حقل النقد الأدبي الذي يعدُّ جزءا من العلوم الإنسانية، وهو: كيف تلقّى الخطاب النقدي مفهوم التجريب في الكتابة الإبداعية، والقصصية على وجه الخصوص؟ يقتضي الجواب عن هذا السؤال استحضار الآراء التي أبداها النقاد إزاء هذا المفهوم، والبحث في سُبل توفيده من مجاله العلمي «المطلق» إلى مجال إنساني «نسبي»، أو العكس، المتمثّل في إسقاط التجريب على حقل الإبداع وجعله مدخلا نقديا لإدراك الظاهرة الإبداعية، خاصة مع تطور المناهج النقدية المعاصرة، وسعيها الدؤوب إلى تحقيق معرفة علمية بالإبداع الأدبي.

إننا في هذا السياق، أمام مستويين للتجريب في حقل الأدب، يتمثّل الأول في اعتبار التجريب ممارسة إبداعية في ضوئها يتشكل النص الأدبي (القصة القصيرة مثالا) وفق رؤية إبداعية معيّنة. ويكمن الثاني في جعل التجريب مدخلا نقديا لفهم وإدراك الظاهرة الإبداعية القصصية المعاصرة. هذان المستويان متداخلان بلحاظ اشتراكهما في المنطلق وهو التجريب. وبالتالي فإنّ النظر إلى أحد المستويين دون

---

(1) شوقي المصطفى، مباحث فلسفية، مرجع سابق، ص: 38.

الآخر، يحول دون تحقيق الهدف العلمي المتمثل في فهم النص القصصي التجريبي على صعيد القراءة والتلقي، ويحول كذلك، دون الكشف عن مظاهر ذلك التجريب.

غير أنّ توفيد «التجريب» من محضنه العلمي إلى مجال الأدب لم يكن عملا سهلا أمام مرآة النقد؛ فقد تباينت الآراء إزاء هذا التوفيد وتجلياته على مستوى الممارسة الإبداعية، وهي آراء ترقى بتعليلاتها إلى تصورات نقدية تختبر مفهوم التجريب منهجا وإبداعا، وتخضعه لمصفاة القبول والرفض في ظل تنامي الجدل النقدي حول مآل نظرية الأجناس الأدبية التي باتت «مهددة» بفعل انمحاء الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع المتولدة عنها، إذ التجريب غير المحسوب قد يكون مدخلا لانهيار تلك الحدود، وبالتالي، انهيار مفهوم النوع.

في مقاله «القصة القصيرة ومأزق التجريب» كتب الناقد «عبد الرحيم جيران» قائلا: «يستعمل مفهوم التجريب، في الأغلب- كما اتفق، وبعجالة غير مبالية بالمزالق التي تحف به، ومن دون أن يمحص على نحو دقيق بما يليق بالرصانة المعرفية التي يقتضيها، إذ يستفاد من توظيفه عند الكثير من النقاد والمبدعين أنه مغامرة في الكتابة تتخطى الآفاق الجمالية السائدة بغاية الفهم عن أفق آخر أكثر جدة، لكن لم يطرح في صددها سؤال ما إذا كانت محسوبة أم لا، أو ما إذا كانت تعي الإشكالات التي تحف بنا. وأقصد من وراء هذا التقييد تأطير مفهوم التجريب ضمن اقتضاءاته العلمية، بما يتطلبه الأمر، أولا، من وعي بضبط الحاجة إليه نظريا وإجرائيا في ضوء تكون الأدب بوصفه ممارسة تخييلية، والسياقات التي تم فيها، وثانيا، ضبط إشكاليته في علاقته بالأجناس الأدبية، وثالثا، علاقته بالموضوع الجمالي» [1].

---

(1) عبد الرحيم جبران، القصة القصيرة ومأزق التجريب، مقال منشور على رابط الموقع الرسمي لصحيفة القدس العربي: https://url-shortener.me/581J تاريخ صدور المقال: 19 أبريل 2015. تاريخ الاطلاع على المقال: 22-غشت- 2025.

تشير هذه الإحالة إلى موقف علمي تُجاه التجريب في القصة القصيرة يقوم على النظر إليه من ثلاث زوايا؛ زاوية «تكوّن الأدب» وزاوية «الإشكال الإجناسي» وزاوية «الموضوع الجمالي»؛ ففي الزاوية الأولى يرتبط التجريب بمسيرة تكوّن الأدب نفسه عبر عقود طويلة تشكّل فيها الأدب بمعالم محددة في إطار تخييلي معيّن، يختلف باختلاف الأسلوب الشخصي، والرؤية الإبداعية، والظروف الحافة بالفعل الإبداعي، وبهذا تكون هذه الملابسات «التي تكمنُ خلف الأدب بمثابة محتوى التجريب نفسه، وإذا كان الأمر كذلك فهو يعدّ من صلبه، بل شرطا يحدد ماهيته، ولهذا لا يعدّ فتحا مبينا خاصا بكاتب أو حقبة معيّنة (...) فما يجعل الأدب أدبا قيامه على التجريب الذي يحدده، ويجعله منفتحا على الاغتناء المستمر في الشكل، والأسلوب، والموضوع الجمالي» [1].

وفق هذه الرؤية النقدية التي تجعل التجريب لصيقا بالأدب من حيث تكوّنهُ يصير التحقيب الثلاثي السابق (حقبة التأسيس، وحقبة التكوين النضج الفني، ثم حقبة التجريب) تعبيرا عن تكوّن تاريخ القصة القصيرة، وانتهاء كل حقبة بتحقق أهدافها في علاقتها بعصرها؛ فالتجريب في الحقبة الأولى كان يهدف إلى تأسيس القصة القصيرة عبر عبور انتقالي من المقامات إلى القصة بمعناها الحديث والمعاصر، وفي الحقبة الثانية، كان يهدف إلى تأسيس تقاليد معيارية تعكس النضج الفنّي والوعي الجمالي، وبعد أن استنفذت ممكناتها على مستوى الكتابة، برزت حقبة ثالثة أطلق عليها حقبة التجريب، وليس من غريب المصادفة العلمية أنّ هذه الحقبة أطلقت عليها مسميات عدة منها «الحساسية الجديدة» التي اجترحها الناقد «إدوارد الخراط» هذه الحساسية «ليست فكرة شكلية، إنها مرتبطة بالتطور الاجتماعي والتاريخي» [2].

---

[1] عبد الرحيم جيران، المرجع نفسه، الرابط نفسه.

[2] إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية (بيروت: دار الآداب، الطبعة الأولى، 1993) ص: 07

من منظار الزاوية الثانية، قرّر الناقد «عبد الرحيم جيران» أنّ من مزالق التجريب في علاقته بالجنس الأدبي، روز ممكنات الكتابة القصصية دون مراعاة الحدس الإجناسي، وهذا «يفضي بالإبداع إلى أن يصير توجها حراً يبحث عن مفتَقَدٍ مستمر من دون خريطة محددة. هنا تستحيل التسمية، وكذلك الحدود، وتصير كل الممكنات الإجناسية قابلة للتجاور (...) ويصبح الحديث عن التجريب في القصة القصيرة متعذرا في هذا النوع من ممارسة الكتابة، لأن الاختيار يُقام فيه على نسف مفهوم الجنس الأدبي بما يستند إليه من حدس» [1].

إنّ التجريب على حساب مقوّمات الجنس الأدبي، وذلك من خلال نسفها، بدل البحث عن ممكنات كتابتها داخليا، يؤدي إلى انمحاء السمات المميّزة لكل جنس أدبي، فتستحيل إلى ما سَمَّاه «سيمون مالباس» بنصوص «نثر ما بعد الحداثة» [2] وسمة هذا النثر أنه يُهيمن على الحدس الإجناسي للقصة القصيرة، ويحوّلها إلى «نصوص» يصعب تصنيفها وفق مقولات الجنس الأدبي، وغياب الحدس، يعني غياب قصدية الكاتب في كونه يكون قد اختار بينه وبين نفسه أن سيكتب قصة قصيرة، هذه الأخيرة لا يمكن أن تكون إلا ذاتها، أي نوعها النصي، وإلا صارت شكلا تعبيرا آخر مجاورا لها، يحتاج إلي توصيف مغاير وفق معايير محددة لطبيعته.

لقد كانت هذه المغالاة التجريبية على مستوى عنصر من عناصر الكتابة القصصية تعلّة للتأثير في جمالية القصة القصيرة، فإذا كانت «جماليتها تكمنُ في موضوع ممرّر من خلال رؤية معيّنة وفق اقتضاءات الجنس الأدبي، والرؤية تتعلق بزاوية المعالجة المستندة إلى وعي جمالي معيّن، وتوجّه فنّي ما، وخلفية معرفية معينة» [3] فإنّ اختلالا بين الرؤية ومقومات الكتابة يفضي بالضرورة إلى مساس

(1) عبد الرحيم جيران، المرجع نفسه، الرابط نفسه.

(2) سيمون مالباس، ما بعد الحداثة، ترجمة: باسل المسالمة (دمشق: دار التكوين للترجمة والتأليف والنشر، الطبعة الأولى، 2012) ص: 146.

(3) عبد الرحيم جيران، المرجع نفسه، الرابط نفسه.

بجمالية القصة القصيرة برمتها، في هذا المضمار، رأى الناقد «عبد الله أبو الهيف» في دراسته لقصص القاص البحريني «عبد الله خليفة» أنّ كتابته القصصية في «مبالغة التجريب إلى حد الشطط، في قصصه [الرمل والياسمين] ثمة صعوبة في التعرّف على فكر ما أو موضوع ما، لتندغم القصة وتتلاشى في الهواجس والأوهام والأحلام المتكسرة على أرض الواقع، دون ملموسية أو نبض واقعي» [1].

هذا النزوع التجريبي المفرط، أثار هواجس نقدية لدى الناقد والقاص «أحمد بوزفور» الذي لم يخْفِ "رفضَهُ" له لكونه ينسف معمار هذا النوع السردي، حتى إنه أطلق عليه لفظ «التخريب»، يقول: «اسمحوا لي أن أخصص هذه الشهادة، ليس لما يُمارس في القصة من التجريب، ولكن لما يُمارس عليها من التخريب، التخريب الذاتي أساسا، أي ما نمارسه على القصة، نحن كُتّابَهَا من التخريب» [2]، وليس بخافٍ الأثر البليغ لهذه الشهادة لكونها صادرة عن ناقد وقاص في الآن نفسه، أي عن مبدع له رأي في التجريب بوصفه اختيارا إبداعيا، وعن ناقد له موقف من التجريب، انطلاقا مما لاحظه من تجلياته في النصوص القصصية؛ غير أنه يعلن رأيه بصفته مبدعا؛ حيث اعتبر التجريب «تخريبا ذاتيا» ولهذا التخريب عدة أشكال تتمحور حول «تبخيس» مركزية النص القصصي، مقابل إعلاء شأن ما هو خارجَهُ. أول تلك الأشكال [3]: التركيز على الكاتب بدل الكتاب؛ فإذا «خضع الكاتب لمجاملات المجتمع، فستخضع له القصة أيضا، وفي سبيل هذا الوضع الاعتباري المصطنع للكاتب، سنضحي بالوضع الإبداعي الحقيقي للقصة والذي اكتسبته باجتهادات الأجيال السابقة». ثانيها: الاهتمام بالشفهي عوض المكتوب؛ حيث «الكلمة هي أساس القصة

---

(1) عبد الله أبو الهيف، عن التقاليد والتحدث في القصة العربية، مرجع سابق، ص: 179.

(2) أحمد بوزفور، أشكال التخريب في القصة القصيرة، مداخلة علمية ألقية في الملتقى الوطني حول التجريب في القصة القصيرة (المحمدية- المغرب، اتحاد كتاب المغرب) رابط المداخلة: https://mj-iq.com/?p=65862 شوهد بتاريخ: 27-08-2025.

(3) أحمد بوزفور، أشكال التخريب في القصة القصيرة، المرجع نفسه، الرابط نفسه.

ومادتها ونسغها. لكن كلمة القصة مكتوبة وليست شفهية. القصة كتابة، والكتابة تقتضي أن نكتبَ الصمت لا الكلام. الكتابة تقتضي ثقافة وفكرا ومعرفة حية ودقيقة باللغة التي نستعملها غير أنني ألاحظ للأسف أن هذه المعرفة أخذت تقل. وأخذنا نجد ونحن نقرأ القصص، أخطاء في اللغة ترتفع إلى مستوى الخطايا، لأنها لا تدل على نقص في فهم قواعد اللغة بقدر ما تدل على روح شفوية، روح تنبع من الجماعة لا من الفرد، ومن الكلام لا من الكلمة، ومن الحديث لا من الكتابة». ثالثها: الميتاقصة بدل القصة؛ إذْ برز الاهتمام بالحديث عن القصة أكثر من الحفاظ على جوهر كتابة القصة، يقول «بوزفور» متحدثا عن القاص [محمد زفزاف 1943-2001] «لم يتحدث في المحافل عن كيف ينبغي أن تكون القصة، بل كان يكتب القصة». فالميتاقص [metafiction] يجذب الانتباه إلى نفسه؛ بحيث «يلفت نظر القارئ منهجياً، وعن وعي ذاتي كامل لحالته بوصفه صناعة بشرية، من أجل أن يطرح قضايا عن العلاقة بين الحقيقة والخيال» [1] لكن ذلك الانتباه بـ«ما وراء القص» يكون على حساب فعل القص نفسه، فننتقل من القصة نوعا، إلى قصة القصة.

تبعا لهذه الأشكال يصير التجريب خيارا إبداعيا مرفوضا بلحاظ سوء توظيفه في الكتابة الإبداعية، مما يؤدي إلى مزالق تمسّ مقومات الكتابة القصصية، وليس إلى التجريب ذاته من حيث هو رغبة الكاتب في التجديد، فهو ليس شرا كله، كما أنه «ليس كله نافعا، وليس التجديد كله مناسبا» [2] وإنما مردّ الأمر إلى التجريب داخل ممكنات الكتابة القصصية نفسها، بما لا يمسّ خصوصياتها الفنية والجمالية؛ بحيث يكون اختيار التجريب سبيلا إبداعيا مبررا ومستندا إلى معرفة بقواعد الجنس والنوع الذي يحدث فيه، وذلك حفاظا عليه من التماهي مع أنواع مجاورة،

---

(1) لطيف الشهرزوري، السرد ما بعد الحداثي: مدياته ومقوماته، دراسة منشورة على منصة (مؤمنون بلا حدود) بتاريخ: 17 يناير 2012، على الرابط: https://2h.ae/vmGq شوهد يوم: 17-07-2025.

(2) عبد الله أبو هيف، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية، مرجع سابق، ص: 178.

فلا «يكفي في التجريب رفع معول الهدم حتّى يصير الكاتب طليعيا، بل لا بد له من تصوّر معرفي يبرر فعله هذا» (1).

3.3. التجريب في القصة القصيرة بين التجليات والحدود: تقويض وبناء

استكمالا لما سعينا إليه في النقطة [2.3] يأتي المحور [3.3] ليجيب عن سؤال: أين يقع التجريب؟ وهو سؤال متعلق بتجلياته على مستوى سطح النص القصصي، وبحدوده التي يمكن أن تكون بمثابة أحياز نظرية يتحيّز بها ذلك التجريب ولا يتجاوزها. ويأتي طرح هذا السؤال في سياق تتميم التصور النقدي الذي نروم بناءه من خلال هذه الدراسة؛ ذلك أنّ المتأمّل فيما يُكتب تحت عنوان «التجريب القصصي» يلاحظ أنه لا حصر له من حيث الكمّ، سواء كان في النقد، أم في الإبداع، كما أنه لا يتحيّز بحدود معلومة تنسجم والوعي بشكل القصة القصيرة باعتبارها نوعا مستقلا عن الأنواع السردية المُحَايثة لها. وإلا صار ذلك التجريب يحدث في أي نص، بصرف النظر عن نوعه، ومن ثمة تنمحي خصوصية التجريب، فالتجريب في الرواية ليس هو التجريب في القصة القصيرة، وإنْ كان بينهما تشابه واشتراك.

قبل الشرع في الإجابة عن الإشكال المطروح أعلاه، ينبغي أن نشير إلى أنّ هذا التصور يقوم على النظر إلى «التجريب» باعتباره مدخلا منهجيا لرصد تجلياته في القصة القصيرة، وفهمها وإدراك منطقها الداخلي، من الناحية النقدية. وباعتباره مُمارسةً إبداعية لدى القصّاصين، ولا يمكن فتق هذين المستويين إلا نظريا؛ فالناقد لا يمكنه رصد تجليات التجريب إلا عبر الملاحظة، والمقارنة، والاستقراء، والاستنتاج، وهذه مفاهيم مستقاة من المنهج التجريبي كما نُظّرَ له في العلوم الحقة، غير أنها في سياق توفيدها إلى النقد الأدبي لا تُطبّق بالمعنى المادّي، بل تبقى ملتبسة

(1) عبد الرحيم جبران، القصة القصيرة ومأزق التجريب، مقال منشور على رابط الموقع الرسمي لصحيفة القدس العربي: https://url-shortener.me/581J تاريخ صدور المقال: 19 أبريل 2015. تاريخ الاطلاع على المقال: 22-غشت- 2025.

بعوامل ذاتية ونفسية متغيّرة، فيستعين الناقد بالمفاهيم التي تتيحها مختلف المناهج النقدية اللسانية والسميائية ومفاهيم السرديات البنيوية، والمداخل الثقافية لتحقيق معرفة علمية بتجليات ذلك التجريب. وهذا يترتب عنه استخلاص نتائج متباينة بلحاظ قدرة الناقد على النفاذ إلى النص القصصي التجريبي عبر مدخل التجريب نفسه وتطعيمه بمفاهيم نقدية منسجمة معه. أمّا المبدع (القاص) فيمارس التجريب باعتباره مغامرة جديدة في ممكنات الكتابة القصصية استنادا إلى رؤية إشكالية تبحث عن قيم في مجتمع متفكك عجزت القصة القصيرة التقليدية عن تفسيره ومواكبة تغيّراته السريعة بفعل تكلّس ومعيارية تقاليدها، خلافا للقصة التجريبية التي اعتبرها روادها «تجربة حرّة تلقائية تعادي محاكاة ما هو سائد، وتعتمد على القريحة الإبداعية المرتبطة بتجربة اللحظة الآنية لفعل الكتابة، فخلقوا رؤاهم الإشكالية الخاصة؛ بحيث كانت كلّ قصّة تُحاول أثناء لحظة الكتابة اكتشاف رؤيتها القصصية الفريدة» [1]. وانطلاقا من هذه الرؤية الإشكالية برزت في المنجز القصصي العربي نصوص تجريبية غزيرة، يصعب تنميطها معياريا لكونها تأبى التنميط.

غير أنّ الاستناد إلى مفهومي الملاحظة والاستقراء، يصير تبديد تلك الصعوبة ممكنا، وذلك من خلال تصنيف تجليات التجريب في مستويات مرتبطة بخصائص الكتابة القصصية، وتبيان درجة حدّة التجريب في كل مستوى دون الخروج عن حدود النوع القصصي، فإذا تجاوز التجريب حدود هذا النوع، فإنّ البحث عنه يكون خارجه، أي خارج القصة القصيرة نفسها.

إنّ الحذر المنهجي إزاء حدود التجريب ليس تقييدا نقديا لإمكاناته، بل حرصا على خصوصية النوع، وهذا الحرص أبداه رواد القصة التجريبية أنفسهم، فقد أعلنوا في مواضع كثيرة أنّ «النص القصصي مدعو إلى التفكير في ذاته مُتَقَرِّيًا

---

(1) حميد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي، مرجع سابق، ص: 139.

ملامِحَهُ التي غابت في متاهات خطابات عديدة أجهزت على صوته الخاص» [1] وهذا الصوت الخاص الذي سعى القصاصون إلى تبليغه عبر غمار التجريب لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر حدود النوع، وإلا صار التجريب مرتبطا بنوع سردي آخر.

في الجواب عن السؤال: أين يقع التجريب؟ يقدّم الناقد «إدوارد الخراط» مقارنة بين الكتابة القصصية في الحساسية التقليدية وبين ما سمّاه بـ«الحساسية الجديدة»؛ بحيث لا تُدرك هذه الأخيرة إلا من خلال مقارنتها مع سابقتها «الحساسية التقليدية»، والمقارنة في هذا المضمار تنبني على الملاحظة والاستقراء؛ فالكتابة القصصية في الحساسية الجديدة «أصبحت اختراقاً لا تقليداً، واستشكالاً لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديماً للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان. ومن هنا، تجيء تقنيات الحساسية الجديدة: كسر الترتيب السردي الاطرادي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معاً، وتهديد بنية اللغة المكرسة، ورميها -نهائياً- خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مساءلة -إن لم تكن مداهمة- الشكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة (الأنا) لا للتعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغوار الذات، وصولاً إلى تلك المنطقة الغامضة، المشتركة، التي يمكن أن أسميها ما (بين الذاتيات) والتي تحل -الآن- محل موضوعية مفترضة، وغيرها من التقنيات. وليست هذه تقنيات شكلية، ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد الإحالة على الواقع، بل

(1) بيان رابطة القصة القصيرة الجديدة، ملحق ضمن كتاب: حسن لشكر، الخصائص النوعية للقصة القصيرة، مرجع سابق، ص: 122.

هي رؤية وموقف، وإن كان ليس ثمة انفصال، ولا تفريق بين الأمرين بطبيعة الحال»[1].

لا تختلف التجليات التي استقرأها الناقد «إدوارد الخراط» في الإحالة أعلاه، عمّا قرره القصاصون في توجههم التجريبي، كثير اختلاف؛ إذْ التجريب عندهم «لعب باللغة وفيها، ثم تيه في أجساد النص، إعادة هيكلة هو لأجساد النص. وتنويع شيطاني لكل الأصوات الممكنة، إنه تفتيت كلي لطبقات السُّخَّرِيِ في جسد الكتابة، وتشميل سردي لما يلتقط أو يستعصي على الالتقاط من العلامات» [2].

بالإضافة إلى ما تضمنته هاتان الإحالتان من ألفاظ ومصطلحات تمتح من معجم (الهدم والانهيار والتكسير والتقويض) الموجه نحو القصة التقليدية، فإنّ أهمّ ما يُستشفُّ منهما هو انسجامهما من حيث الرؤية؛ فإذا كان الناقد يَسْتَقْرِئُ تجليات التجريب، والمُبدِع يخلقها، فإنهما يلتقيان في رؤية إشكالية قوامها «رفض اقتفاء أثر القصاصين السابقين والرغبة في التميّز عنهم» [3]. هذه الرغبة تجلّت في ثلاث مستويات، في كل مستوى يتم توظيف مفاهيم جمالية وفق ممكنات الكتابة التجريبية التي تجعل المتلقي مشدودا إلى النص بلحاظ تحرّرها من المعيارية المتكررة، واتسامها بالحرية، كما أنّ تلك المفاهيم هي المدماك الذي تقوم عليه حركة التجريب في سعيها لتجاوز معيارية الشكل التقليدي دون المسّ بخصوصية النوع القصصي، وحتّى لا يبقى التوصيف النقدي عائما، فإنّه يمكن تصنيف تلك التجليات وفق ما يلي:

(1) إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، مرجع سابق، ص: 11-12.

(2) ملحق بيان القصة التجريبية، بعنوان: شهادة من لا شهود له، ضمن: محمد أمنصور، القيامة الآن (المغرب: منشورات الكوليزيوم القصصي، الطبعة الأولى، 2002) ص: 78.

(3) حسن لشكر، الخصائص النوعية للقصة القصيرة، مرجع سابق، ص: 17.

- **المستوى البنيوي**: ينهض معمار القصة القصيرة كما هو مُرسّخ في الشكل التقليدي على ثلاثة مفاهيم (الحبكة، والتسلسل الزمني التصاعدي للأحداث، والشخصيات) غير أنّ القصة التجريبية في الحساسية الجديدة أعادت تشكيل هذه المفاهيم، وصهرها في رؤية إبداعية حرّة تخرق معياريتها النمطية؛ فالحبكة لم تعد مرتهنة لمثلث (البداية والوسط والنهاية) الذي في ضوئه يتطور الحدث حتى يستوي فنيا، بل تمّ التلاعب بهذا المثلث من حيث الترتيب، ومن حيث التنويع، وعُدَّ هذا التلاعب تجريبا اكتسبت به القصة القصيرة طُرقا جديدة لنمو الحدث وتطويره، كما اكتسبت به -أيضا- صعوبة في التلقي، فقد رأى الناقد «إدريس الناقوري» أنّ قصص القاص «أحمد بوزفور» هي «نص إشكالي، عصي، لا يمنح نفسه بسهولة» [1]. بالإضافة إلى هذا، فإنّ الحبكة في الحساسية الجديدة لا تقوم على حركة أحادية تصاعدية، بل تنمو وتتطور بحركات سردية متعددة، في هذا السياق لاحظ الناقد «سعيد يقطين» في قراءته لقصة «باقة ورد» أنّ حبكتها «تتطور من خلال حركتين اثنتين تتحققان على محور دلالي» [2]. علاقة بالحبكة -أيضا- ينسحب هذا التلاعب على التسلسل الزمني للحداث في علاقته بزمن القصة وبزمن السرد، إذ لم اجترحت القصة التجريبية سبيلا جديدا لتمثيل الواقع سرديا مخالفا للتسلسل الزمني المنطقي المفترض في الواقع؛ حيث يعمد القاص إلى إحداث مفارقة زمنية [anachrony] ثم يوظف تقنيات سردية مثل الاسترجاع، والاستباق، والحذف، تضبط «المسار الزمني وفق ما تمليه عليه خطاطته الجمالية في السرد» [3]. أما الشخصيات،

(1) إدريس الناقوري، هل عندما قصة قصيرة جديدة؟ (المغرب: مجلة آفاق، العدد 1، مارس 1984) ص: 11.

(2) سعيد يقطين، باقة ورد...لعبة الخفاء والتجلي (الإمارات العربية المتحدة، مجلة الشارقة الثقافية، العدد 99، يناير 2025) ص: 27.

(3) حميد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي، مرجع سابق، ص: 148.

فقد أصبحت في صراع دائم الأشياء، ولم تُحافظ على نمطيتها بصفتها الفاعل الأوحد في الأحداث كما كانت في النص التقليدي، ذلك أن النص التجريبي، لم يعد يركز على الشخصية في بعديها الاجتماعي أو النفسي، بل يقدّمها من حيث «أهميتها في علاقتها بدينامية النص، أي في مدى مساهمتها في التخييل القصصي باعتبارها أداة فاعلة في الحبك» [1].

المستوى اللغوي: من المسلّم به أنّ الأدب -عامة- استخدامٌ إبداعيّ للغة، ومن تجليات ذلك الإبداع حسب [Roger Fowler 1938-1999] «إنتاج خطاب يبدو للوهلة الأولى جديدا بمعنى خاص كما في الأعمال التجريبية» [2] ولم تكن القصة القصيرة في منأى عن تجديد نسيجها اللغوي على امتداد مسيرتها التاريخية، فقد سبقت الإشارة إلى أنّ روادها -في حقبة التأسيس- جددوا لغة الإبداع القصصي وخلّصوها من متراس بلاغة السجع الموروثة عن قصص المقامات، والتي كانت حاجزا أمام قارئ القصة حينئذ. غير أنّ النقاء اللغوي الذي أسسه الرواد لم يسلم هو الآخر من التجديد على يد القصاصين التجريبيين مطلع السبعينيات إلى الآن، وكان من تجليات التجريب «تراكب الأفعال: الماضي والمضارع والمحتمل، وتدمير سياق اللغة السائد والمقبول» وفق إشارة «إدوارد الخراط» السابقة. فضلا عن توظيف «جمل حركية قصيرة تكسر نمطية اللغة، وتمارس عملية التكثيف وتستدرج الخطاب الشعري الذي يطال مناخه كل مكونات الخطاب القصصي» [3].

---

(1) حسن لشكر، الخصائص النوعية للقصة القصيرة، مرجع سابق، ص: 29.

(2) Roger Fowler, Linguistic Criticism (New York: Oxford University Press, 1996) p: 39.

(3) حسن لشكر، الخصائص النوعية للقصة القصيرة، مرجع سابق، ص: 34.

إنّ مردّ التجريب في لغة الأدب، ومنها لغة القصة القصيرة، يعود إلى ما سمّاه «روجر فاولر» بـ«الممارسة اللسانية اللامألوفة» [1] حيث يعيد القاص إنتاج الواقع المعتاد والقديم بلغة جديدة، تتماهى وحدود الواقع «علينا أن نتحدث عن العادي وكأنه غير عادي» [2]. ومن معين الممارسات اللغوية غير المألوفة يحشد القاص تقنيات لغوية متنوعة يستدعيها نسيج النص القصصي للتعبير عن الرؤى والأفكار التي تعتمل في ذهن الشخصيات، من قبيل الثنائية اللغوية [bilingualism] والازدواجية اللغوية [diglossia] واللغة الشعرية [poetic language] وهي تقنيات تؤسس لجمالية مغايرة لتلك التي تأسست على النقاء اللغوي الفصيح والبسيط في القصة التقليدية؛ فالشخصيات في النص التجريبي تتحدث بلغاتها الخاصة، مما يجعل اللغة القصصية غير ثابتة ومتكسّرة بلحاظ طبائع الشخوص، وبلحاظ الحوارية [dialogism] التي تبيّن أنّ لكل شخصية في القصة صوتها الخاص الذي تجسده اللغة التي تستعملها دون أن يكون ذلك الصوت تحت سلطة كلام المؤلف، وبهذا فقط حسب طرح «ميخائيل باختين» يبتعد النص القصصي عمّا أسماه باللعب اللفظي، حيث إنّ «التعدد اللغوي، لا تظهر فعاليته وإجرائيته، إلا إذا صيغ بطريقة حوارية» [3]. من هذا المنظار وصف الناقد «محمد برادة» لغة القاص «محمد شكري» في تقديمه للمجموعة القصصية «مجنون الورد» بأنّ لغته «تتصف باقتصاد قريب من الشح. يزكي هذا الانطباع توزيع التركيب العام على جمل قصيرة تسندها أفعال المضارع السائدة في معظم القصص، إلا أنّ البنية اللغوية يتخللها تكسير مباغت. هذا التكسير ينقلنا من الأشياء إلى امتداداتها في نفس الكاتب» [4].

(1) Roger Fowler, Linguistic Criticism, Ibid, p: 99

(2) Roger Fowler, Linguistic Criticism, Ibid, p: 105

(3) محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي: التعدد اللغوي والبوليفونية (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2016) ص: 64.

(4) محمد شكري، مجنون الورد، مجموعة قصصية (الرباط، الشركة المغربية للطباعة والنشر، الطبعة الثالثة، 1993) تقديم محمد برادة، ص: 07.

أمّا اللغة الشعرية، فتحضر في النص القصصي من خلال العبارة الإيحائية، والجمل القصيرة المنتظمة في سطور شبيهة بشعر التفعيلة، غير أنّ «معالم السرد واضحة كما تكون فيها أيضا معالم الشعر بارزة» [1]، وكلّ هذه التنويعات اللغوية تقودنا إلى الحديث عن شعرية عابرة يمتزج فيها الوزن والإيقاع الموسيقي مع التخييل بالاستعارة والكناية، والأسطورة، والحلم، والعجيب (الفانطاستيك) وهي مما يؤسس جمالية النص القصصي القصير [2].

المستوى الدلالي: في مطلع السبعينات، ومع بروز نظريات ما بعد البنيوية، تبلور سؤال إشكالي مُحايث للتحولات الاجتماعية والثقافية **والتاريخية** الحافة بالإبداع الأدبي، تمثّلَ في التساؤل عن أصل دلالة النص الأدبي والخبرة الجمالية التي ينتجها، هل هو النص في حد ذاته ببنيته اللغوية الموضوعية؟ أم القارئ؟ أم أنّ دلالته هي حصيلة التفاعل بين النص والقارئ والسياق؟ وليس من الصدفة أنْ تُطرحَ هذه الإشكالات في هذه الفترة تحديدا؛ إذْ هي الفترة التي بدأ فيها النص الأدبي، خاصة النص السردي الروائي والقصصي يفتح غمار تجريبية غير مسبوقة في بُناه النسقية واللغوية، مما استدعى تجديد مفاهيم القراءة الأدبية أثناء التلقي، بحيث تنسجم هذه المفاهيم وطبيعة النصوص التجريبية المنفلتة من المعيارية التقليدية، ومن مقولة المعنى كامن في النص!

والقصة القصيرة بوصفها نصا سرديا شهدت تجديدا في بنياتها الخطابية، وفي مؤشراتها التدليلية، تمثّلتْ في مختلف صور التناص، وفي الفراغات العابرة لنصوصها، وفي العتبات المصاحبة لها (الخطاب المقدّماتي، العناوين الفرعية،

---

(1) حميد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي، مرجع سابق، ص: 210.

(2) عبد الرحمن التمارة، جمالية النص القصصي المغرب الراهن (الرباط: منشورات وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، 2010) ص: 12.

المضمرات، النصوص المتخللة، النصوص المقدّسة...) كلها عناصر جديدة تُسهم بطرق متباينة في بناء دلالة النص القصصي، كما أنها استدعت -في سياق القراءة والتلقي- تجاوزَ حدود الدلالات المعجمية للمفردات والتراكيب، إلى تلقي مركّب ينهض على معرفة علمية بالنص أو ما يسميه الناقد «حميد لحميداني» بـ «القراءة المعرفية» التي تأخذ في الاعتبار جميع العناصر الداخلية للنص القصصي، وكل «ما يمكن أن يحيل إليه خارج بنيته من معطيات ثقافية ومعرفية ووقائع» [1].

إنّ بناء دلالة النص القصصي التجريبي يقتضي منهجيا الاستناد إلى أطر نظرية ذات صلة بالقارئ مثل السيميائيات التأويلية، ونظرية التلقي، والأسلوبيات التأثيرية، التي لا ترتهن إلى حدود النص فقط، بل تنفتح على كل ما يمكن أن يسهم في بناء دلالته، وفي مقدّمة ذلك «القارئ»؛ إذْ «الدلائل اللسانية وبنيات النص تستنفذ وظيفتَها عند قدح زناد أفعال الفهم» [2]، والفهم عمل من أعمال القارئ تُجاه النص.

إنّ الاستناد إلى نظريات القراءة أثناء مجابهة النص القصصي التجريبي من شأنه أن ينظر إلى كل مظاهر التجريب فيه باعتبارها فاعلة في بناء دلالاته، ومؤسسة لجماليته، وبالتالي يتحوّل المستوى الدلالي إلى مظهرٍ تجريبي يجعل منه جزءا من الخبرة الجمالية التي ينتجها النص، ومكوّنا من مكوّنات قراءته، خلافا للقول بأنّ دلالته جاهزة وما على القارئ إلا أن يأخذها من النص دون أدنى مساهمة منه. وهذا لا يخفى على كل متأمّل في النص التجريبي الذي أصبحت دلالته عصية،

---

(1) حميد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي، مرجع سابق، ص: 296.

(2) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحميداني والجلالي الكدية (المغرب: منشورات مكتبة المناهل، الطبعة الأولى، 1995) ص: 55.

فهو «نصٌّ لا يتواصل ببساطة من خلال بنياته الموضوعية من اللغة، وإنما بالقدر الذي يتمّ فيه تفعيل البنية وجعلها دالة من قِبل قارئٍ حصيف» [1].

تركيب

بعد الوقوف على مفهومي القصة القصيرة والتجريب، اتضح أنّ الحديث عنهما ليس بتلك النزعة التبسيطية التي نلفيها في سياق تداولهما في الخطاب النقدي؛ إذْ القصة القصيرة اغترفت تعريفات كثيرة، ومن زوايا متباينة، كلها تؤكد ماهيتها المنفلتة، كما أنّ مسيرة تطورها في تاريخ السرد العربي الحديث -بعد أن راكمت منجزا ينيف عن قرن من الزمن، تُبيّن أنها -قبل أن تستقيم نوعا سرديا مستقلا بذاته متجاورا مع أنواع أخرى- شهدت تطورا ملحوظا في مقوماتها الفنية بدءا من مخاض الولادة من رحم سرديات المقامة بتقاليدها البلاغية المتينة، مرورا بحقبة التكوين والنضج الفني، وصولا إلى حقبة كسر التقاليد، وهذا يوكد بجلاء أنّ هذا النوع السردي في تطور مستمر، فما يكاد يتّشح برداء حتى يتركه ويرتدي رداء آخر. هذا التحوّل يثبت حقيقتين، الأولى تجلت في كونه ليس نوعا سرديا دخيلا على الأدب العربي، كما تذهب النزعات التغريبية، بل إنّ له من الصلات بالتراث السردي العربي، أكثر مماله من صلات بالسرديات الغربية، والتي وإنْ كانت حاضرة، فإنها لا ترقى لتكون تعلّة لاستنبات نوع سردي خارج ثقافتها، ومنه فإنّ القصة القصيرة هي نتاج تطور داخل الثقافة العربية مهما تعددت العوامل، وقد أسعفتنا المقاربة التاريخية في سياق البحث في ثنائية القطيعة والاستمرار لإبراز بعض مظاهر تلك الصلات. الثانية تمكن في تطوره داخل النسق العربي نفسه، أي أنّ تطور القصة القصيرة جاء نتيجة قصور الأشكال السردية المنتشرة لحظتئذ عن مواكبة تحولات المجتمع العربي، وليس إسقاطا لتقاليد إبداعية غربية، وإلا، فإنّنا سنبرر مقولة أنّ

(1) Roger Fowler, Linguistic Criticism, Ibid, p: 382.

العقل العربي توقف عن الإبداع فما كان منه إلا أن «استورد» أشكالا سردية جاهزة وعملَ على إنباتها في الأدب العربي، وهذا مما يستحيل القول به.

نخلص في سياق هذا التركيب إلى بيان صلة التجريب بهذا النوع السردي؛ حيث عمد القصاصون إلى خوض غمار تجربة جديدة في الكتابة القصصية من منطلق كسر رتابة التقاليد ومعياريتها التي أفرزتها حقبة التكوين والنضج الفنّي؛ ففي مطلع سبعينيات القرن الماضي استند القصاصون إلى رؤية إشكالية تنظر إلى الواقع المتحوّل من منظار غير ثابت، يكشف الاختلاف، أكثر من الائتلاف، منظار يرصد التحوّلات الثقافية والاجتماعية والتاريخية، والقيم المتفسخة، والمعايير المنهارة، فأصبح القاص حينها يطرح تساؤلات أكثر مما يقدّم أجوبة، وقد نتجت عن هذا التحوّل تجليات لا حصر لها، ولا يمكن تنميطها في تصور نقدي، غير أنّ محاولة تصنيفها في مستويات (بنيوية، ولغوية، ودلالية) بدد بعض الغموض الذي يلف تلك التجليات؛ حيث يرجعها إلى مستوى محدد، في حدودها تتجلّى الإمكانات الجديدة للكتابة القصصية دون أن يكون التصنيف تقييدا لتلك الممكنات، وإذا كانت حقبة التكوين والنضج الفنّي أفرزت تقاليد معيارية ثابتة، فإنّ حقبة التجريب -إلى الآن- أفرزت تصورا للإبداع القصصي قوامه فرادة التجربة وخصوصيتها، دون المس بجوهر النوع، وإنْ شئنا القول، إنّ التجريب في القصة القصيرة أسس لفعل إبداعي حرّ، يؤمن بالاختلاف أكثر من التشابه، يبحث في الممكن، أكثر من الممنوع.

الشق التطبيقي

تجليات التجريب في القصة القصيرة

من معيارية التقاليد إلى

ممكنات التجريب

في الكتابة القصصية

تمهيد

أدّى تراكم الأعمال القصصية ذات النزعة التجريبية منذ سبعينيات القرن الماضي إلى تعدد التقنيات السردية الجديدة بحجم ذلك المنجز، هذا التعدد يجعل محاولة حصر تلك التقنيات أمرا صعبا على صعيد الممارسة النقدية التي تروم الشمول والإحاطة، غير أنه من الممكن تبديد تلك الصعوبة عبر مدخل السمات البارزة على مستوى تجليات التجريب التي أفرزها؛ حيث نلفي بعض المجاميع القصصية يغلب عليها ملمح تجريبي دون آخر.

وهذا التعدد -أيضا- استدعى تجاوز النزعة النقدية المنشغلة باستنطاق النص القصصي إيديولوجيا، وتنميطه وفق تصنيفات تحدّ من طاقته الدلالية كما كان الشأن في حقبة التكوين، التي أفرزت أنماطا واقعية، وأخرى رومانسية، وثالثة رمزية. ذلك أن القراءة الإيديولوجية من شأنها أن تُوقِعَ في فخ الإسقاط النقدي، وتحنيط النص في القراءة الواحدة، في حين كان من أسس المرجع الفكري لحركة التجريب بروز نسبية الحقائق، ولا محدودية الإبداعية؛ فوحدها البنيات السردية واللغوية والدلالية الكفيلة بمنح النص القصصي شعريته الفريدة أو ما سمّاه الناقد «حسن لشكر» بـ«تضاريس الإبداع الخلاق» [1].

في هذا السياق برزت أعمال قصصية اتسمت بتجريب أحادي؛ أي أنها اكتفت بالتجريب في عنصر واحد، كتكسير الحبكة السردية التقليدية، دون غيرها من عناصر الكتابة القصصية، والعكس صحيح، ومنها أعمال اتسمت بتجريب شمولي، يغطي جميع العناصر الفنية والدلالية، لكن حدّة ذلك التجريب تتفاوت من عمل قصصي إلى آخر، هذا التباين لا يمكن التدليل عليه في السياق النقدي إلا عبر

---

[1] حسن لشكر، الخصائص النوعية للقصة القصيرة، مرجع سابق، ص: 14.

مدخل السمة التجريبية البارزة والمهيمنة في العمل القصصي الواحد؛ حيث لكل قاص وجهة نظر تُجاه الواقع، وتُجاه الإبداع.

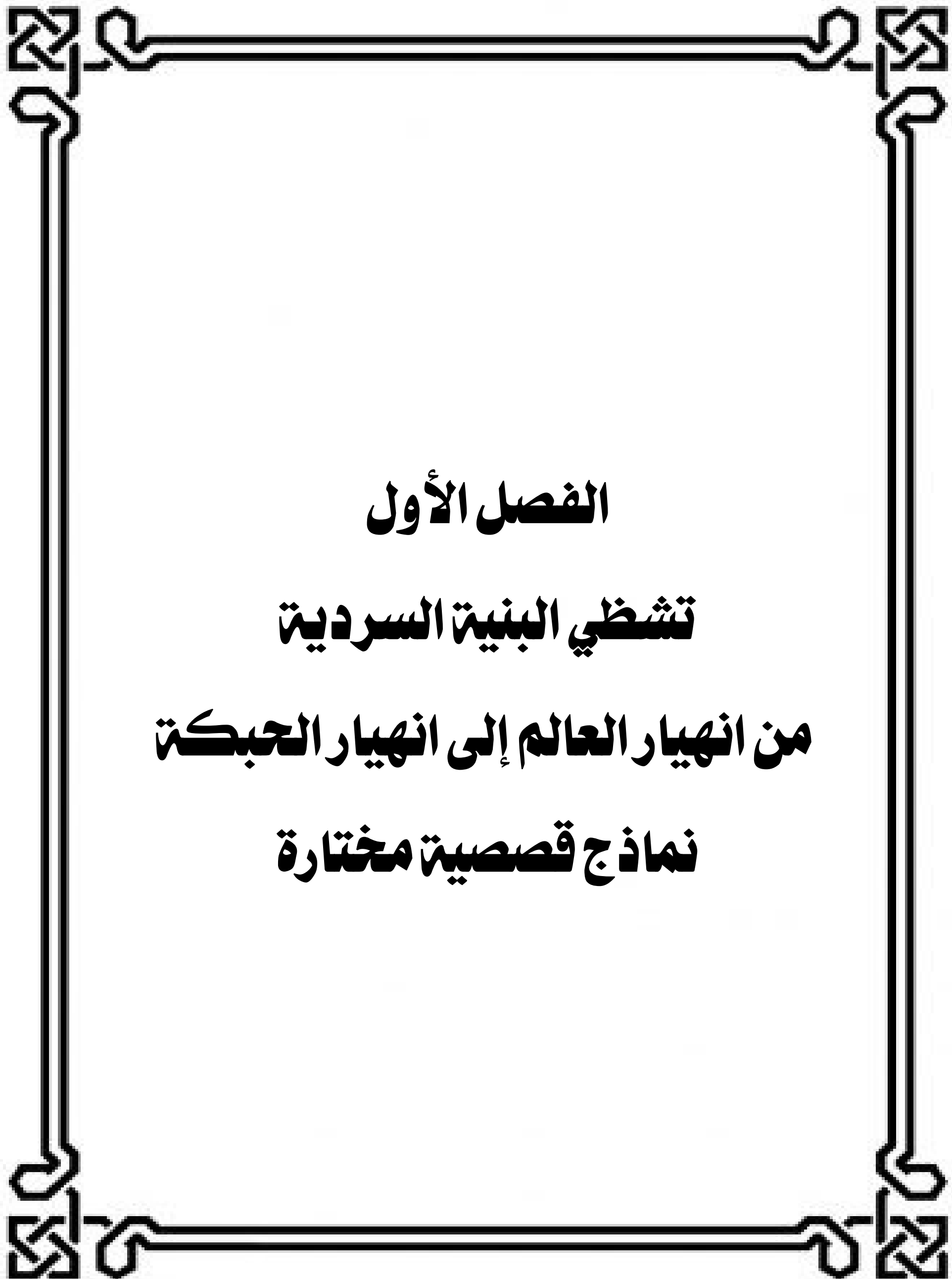
في هذا الجزء التطبيقي من الدراسة، سنعمل على روز المفاهيم المتصلة بتجليات التجريب منهجا وإبداعا، من خلال الاشتغال على مجاميع قصصية منتقاة بلحاظ السمة التجريبية البارزة، أي تلك التي يتجلّى فيها التجريب بوضوح وانسجام مع الرؤية النقدية القائلة بأنّ الأشكال التقليدية قد استنفذت طاقتها الإبداعية، وأصبحت عاجزة عن التعبير جماليا ودلاليا عن الواقع المتفسّخ. وتحقيقا لهذا المسعى وقع الاختيار على المجاميع القصصية «شتاء قاس آخر، 2000» للقاص السوري «سعيد حوارنية»، و«حدث في زمن كورونا، 2020» للقاصة «نادية الذهبي»، و«جدار آيل للانقضاض، 2022» للقاص المغربي «مبارك السعداني» و«الذمة المعكوسة، 2015» للقاص المغربي «رضا نازه»، و«أحدب الرباط، 2024» للقاص المغربي «أحمد المديني»، و«ليلة العيد، 2003» و«وجه أرملة فاتنة، 2024»، و«كحل إثمد» للقاصة الإماراتية «فاطمة المزروعي»، بالإضافة إلى نصوص قصصية أخرى نستحضرها للمقارنة وتأكيد الاختبار التجريبي.

إنّ اختيار هذه المجاميع [2] لا يعني دراستها بشكل منفرد في سياق استقراء تجليات التجريب، بل سنعمد إلى دراستها وفق مفاهيم المنهج التجريبي نفسه الذي

---

(2) سيلاحظ القارئ أننا نستعمل مصطلحين اثنين للإشارة إلى النصوص القصصية المعتمدة، الأول مصطلح «المجموعة» ونقصد به في الاستعمال المجموعة الواحدة، أي ذلك المنجز الذي يصدره القاص في طبعة رسمية وتضم بين دفتيها عدة نصوص قصصية قصيرة، وهذا المصطلح عادة ما يتم وضعه تحت العنوان في الغلاف الأمامي. الثاني، مصطلح «المجاميع» ونقصد به مجموع المجموعات القصصية، وهذا الاستعمال، له ما يبرره في الدلالة الصرفية لمصطلح «مجاميع» إذْ هو صيغة من صيغ منتهى الجموع، وهي صيغة تستعمل سياقيا للدلالة على الكثرة العامّة.

يقوم على مفاهيم الملاحظة والمقارنة والاستنتاج، وذلك قصد استخلاص نتائج قابلة للتعميم بخصوص تجليات التجريب الإبداعي؛ إذْ هذا الأخير ليس ملمحا ينفرد به قاص دون آخر، بل هو نزعة عامّة طبعت الكتابة القصصية منذ سبعينيات القرن العشرين. كما أنّ اختيار هذه المجاميع يأتي مشروطا بكونها تنتمي إلى الظروف التاريخية والثقافية نفسها، فكلها متقاربة من حيث تاريخ صدورها.



الفصل الأول

تشظي البنية السردية

من انهيار العالم إلى انهيار الحبكة

نماذج قصصية مختارة

«يرتبط موت الحبكة بعدم تمثيلها» (1)

عبد الرحيم جيران

1. الحبكة: جدل التمثيل والانهيار

أفضى التأمّل في الواقع ومتغيّراته منذ عصر أفلاطون مرورا بعصر أرسطو، وصولا إلى العصر الحديث، إلى بروز أطروحة تمثيل [representation] الواقع في الأدب كما هو في الحقيقة دون إحداث تغيير أثناء نقله؛ أي إعادة بناء الواقع أدبيا، وقد تحكمت في إعادة البناء هاته الفلسفة المثالية التي تريد إحكام قبضتها على الواقع تنظيما وتوجيها، كان من أبرز تجلياتها، النهضة الفكرية والصناعية، وظهور أشكال فنّية ذات خصائص محددة سلفا، وانتشار عمران يعكس رؤية فنية تنميطية؛ حيث يسير الفن والأدب في خط مستقيم، وموازٍ للواقع لا يتأرجح يمينا ولا شمالا (2).

بصرف النظر عن هذه النزعة المثالية الحالمة وصعوبة تحقيقها واستمرارها، فإنها امتدت إلى أدب السرد، وعرفت ازدهارا في أواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، واستقرأ بعض ملامحها النقد البنيوي، حتى أفرز انطلاقا من النصوص السردية المنشورة لحظتئذ أطرا نظرية، ومفاهيم إجرائية عكست البنية السردية ومنطق اشتغال عناصرها، ولعلّ الحبكة [plot] من أهمّها، فهي من حيث ماهيتها «تتابُع أحداث في حكاية ما، وتحدث في قلب هذا التتابع أزمة تهدد مسيرها نحو تحقيق هدف مرسوم على نحو قبلي» (3) ومن حيث وظيفتها، تضطلع الحبكة بـ«ربط الأحداث ربطا وثيقا لتشكيل كائن عضوي نامي متآزر هو القصة،

---

(1) عبد الرحيم جيران، ما خلف موت الحبكة، مقال منشور على صحيفة القدس العربي، بتاريخ: 29 ديسمبر 2016، على الرابط التالي: https://2u.pw/p8yqQR شوهد يوم: 22-غشت- 2025.

(2) أحمد أمين وزكي نجيب محمود، قصة لفلسفة الحديثة، الجزء الأول (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة، 1936) ص: 50 وما بعدها.

(3) عبد الرحيم جيران، ما خلف موت الحبكة، الرابط نفسه.

ولتحقيق ذلك فإنّ الحبكة تستند على تعليل الأحداث ومنطقيتها» [1]، وهذا التعليل هو ملمح بنيوي أفرزه الإبداع السردي (القصصي) واسْتَقْرَأَهُ النقد، وجعله رائزا معياريا للحديث عن السرد، كما أنه يعكس رؤية فنية أثناء نقل الواقع، وإعادة بنائه عبر منظار السرد، رؤية تفسّر الواقع وتعلّله منطقيا، دون الاعتداد بالمفارقات التي يرزح تحت وطأتها الواقع.

إذا كان النقد البنيوي قد نظر إلى الحبكة بوصفها تنظيما للأحداث وفق تعليل منطقي، وترتيب زمني متسلسل انسجاما مع معمار النصوص التي اشتغل عليها [2] فإنّ ظهور النصوص السردية الجديدة منذ بداية الحقبة التجريبية استدعى تغيير معيار التحبيك المعلّل منطقيا الذي؛ حيث انهارت الحبكة التقليدية، ولم يعد تشييدها خاضعا لمنطق تعليلي محدد، ولم تتجلَّ في ترتيب زمني يراعي زمن القصة، كما أنها لم تعد مطالبَة بتقديم حل-جواب للأزمة التي تعترضها، ونتج عن هذا التحوّل الجذري، تحوّل موازٍ على مستوى التلقي النقدي في النقد ما بعد البنيوي؛ حيث «تخلّى ما بعد البنيويين عن التعامل مع السرود والنظام اللغوي عموما كأبنية صلبة توجد في العالم، باتجاه النظر بأن السرود مبتكرات ناراتولوجية يمكن إدراكها وفهمها بعدد لا نهائي من الطرق» [3].

إنّ تشييد الحبكة عرف تحوّلا ملحوظا داخل ممكنات الكتابة السردية (القصصية والروائية)، وداخل التلقي القرائي والنقدي، ولا يفهم من هذا التحوّل فقدان خاصية الانسجام التي يفترضها النص لصالح التفكك والتشظي والانشطار، بل هو تحوّل يبحث عن ممكنات جديدة تنسجم وروح المتغيّرات الاجتماعية

[1] عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية (القاهرة: مكتبة الشباب، 1982، pdf) ص: 44.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1991) ص: 66-77.

[3] مارك كوري، نظرية السرد ما بعد الحداثية، ترجمة: السيد إمام (العراق-البصرة: شهريات للترجمة والنشر، الطبعة الثانية، 2020) ص: 07.

والثقافية الحافة بالنص أثناء انكتابه، وأثناء تلقيه، وهي متغيّرات تتجاوز النزعة المثالية اليوتوبية التي أفرزت إبداعا مثاليا، ويذهب الناقد «عبد الرحيم جيران» إلى أنّ انهيار السرديات الكبرى بفعل الحروب المستمرة والمفتعلة، وتفسّخ القيم، وتعقّد البنيات الاجتماعية وتناقضاتها الصارخة، هو ما أدّى إلى «التخلي عن مبدإ الحبكة نظرا لانتفاء ما يبرر الحاجة إليه، ويتمثل هذا التبرير فنيا في تجسيم فعل استهدافي مؤسس على إمكان تحويل الواقع، أو جعله مستجيبا للفكرة» [1].

في هذا السياق بالذات، تأتي المجاميع القصصية «جدار آيل للانقضاض 2022» [2] للقاص «مبارك السعداني» و«وجه أرملة فاتنة 2024» للقاصة الإماراتية «فاطمة المزروعي» و«أحدب الرباط 2024» للقاص «أحمد المديني»؛ حيث انهيار الحبكة هو السمة البارزة في هذه المجاميع، ولا نقصد بالحبكة ارتباطها بالأحداث فقط، بل بمجموع تجلياتها في مختلف عناصر القص الأخرى بحثا عن جماليات جديدة تنبني على ممكنات تجريبية مغايرة لنظيرتها التقليدية، وإنْ كانت تلك التجليات متفاوتة من عمل لآخر، فإنّها علامة دالة.

2. «جدار آيل للانقضاض»: العنوان مدخلا لتفكك الحبكة وانهيارها

أوّل ما يجابه قارئ قصص «مبارك السعداني» هو العنوان «جدار آيل للانقضاض»، هذا المؤشر اللغوي الدال على حالة الواقع المتفكك المحكي في قصصه، فضلا عن كونه يُولّد دلالة تنقدح في ذهن القارئ بمجرد الربط بين العنوان ومؤشر آخر يتمثل في لوحة الغلاف الأمامي؛ فالدال اللغوي «جدار» يشير إلى حاجز عادة ما يكون صلبا، ويصعب تهشيمه، لكنه جدار «آيلٌ للانقضاض» محكوم عليه بالتصدّع والانكسار عاجلا أم آجلا. ويظهر أنّ القاص-الكاتب كان

---

[1] عبد الرحيم جيران، ما خلف موت الحبكة، الرابط نفسه.

[2] مبارك السعداني، جدار آيل للانقضاض، مجموعة قصصية (المغرب-فاس، مطبعة فضاء الفنون، الطبعة الأولى، 2022).

واعيا في انتقائه للوحدة المعجمية «انقضاض» بدل «السقوط»؛ فـ «انقضّ» تدلُّ على التصدّع المؤدي إلى الانهيار السريع والمحتّم، أمّا «سقط» فتدل على حالة نهائية، أي أنّ السقوط تمّ وانتهى، بعد أن سقط الشيء من الأعلى إلى الأسفل [1] وكأنّ هذه الدلالة تتسرّبُ من رحم المعنى المتضمن في الآية الكريمة ﴿**فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَن يَنقَضَّ فَأَقَامَهُ**﴾ الكهف 77. وقد تأوّل [الزمخشري ت 538 هـ] المصدر المؤوّل من التركيب «يريد أن ينقضّ» بالانقضاض؛ أي أنّ الجدار على وشك السقوط السريع والنهائي [2]، وتتآزر هذه الدلالة مع نقل الفعل الاستعاري الدال على الحركة «انقض» إلى «الجدار» المسلوب الإرادة، لكنه «يريد أن ينقضّ» ليصير وفق مبدإ «المناسبة المثلى» -في الاستعارة العرفانية- «منها لبدء عملية فك التشفير، أي إزالة الغموض» [3]، تتأكد هذه الدلالة حين نتجاوز المعاني المعجمية للعنوان إلى عتبة لوحة الغلاف؛ وهي مؤشر أيقوني يتضمن مكعبات تشكلّ «لوحة» من الرسم التكعيبي، لكن اللافت في هذه المكعبات أنها غير منتظمة أفقيا ولا عموديا، بل اتخذت هيئة مائلة، تسند بعضها بعضا في وضعية تنتج مفارقة دلالية تتمثل في جدار مائل، لا هو في حالة سقوط تام، ولا هو في حالة بناء قوي مرصوص؛ هو بيْنَ بين، «آيلٌ للانقضاض».

إنّ استناد القاص على هذه المؤشرات الأولية (العنوان والغلاف) ليس ترفا على هامش النص الرئيس، بل إنه عتبة بمثابة المدخل الذي يستنفر ذكاء القارئ،

(1) انظر مختلف معاني الوحدتين المعجميتين «سقط-انقض» على بوابة المعجم التاريخي للغة العربية، إصدار مجمع اللغة العربية، الشارقة، على الرابط التالي:
https://almojam.org/?id=30615&wordId=184542 شوهد بتاريخ: 2025-09-01.

(2) جار الله الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق: مصطفى أحمد (بيروت: دار الكتاب العربي، الطبعة الثالثة، 1987) الجزء 2، ص: 739.

(3) ماركوس تاندال، نظرية هجينة للاستعارة، نظرية المناسبة واللسانيات العرفانية، ترجمة: صابر الحباشة (تونس: منشورات معهد تونس للترجمة، الطبعة الأولى، 2022) ص: 75

ويجذبه بلحاظ وظيفته الميتا تخييلية [1] بتعبير الناقد «ليو هوك Leo Hoek»، هذا القارئ هو الذي سيجابه نصوصا قصصية داخل المتن تتسم بحالة التصدّع التي برزت بعضُ دلالاتها في العنوان والغلاف، فهذان المؤشران مغايران وظيفيا، فهما لا يحملان وظيفة التسلية والترفيه، بل يحملان إشكالا ورؤية متخفية، فعناوين «الحساسية الجديدة مثيرة للجدل، وتنفيذها أصبح أكثر ذكاء ومكرا ودهاء، لا يمكن القفز عليها بدون إيلائها الأهمية التي تستحقها في اقتصاد النص ككل، فهي بمثابة عتبات مفخخة وسميكة يتعذر تفكيكها أحيانا دون الرجوع إلى الإحالات والمرجعيات المختلفة» [2] وهي فضلا عن ذلك «لُبْسٌ جميل علينا أن نتعامل معه بخلفية جمالية وثقافية» [3].

تبعا لصلة العنوان -بوصفه نصا موازيا- بالنص المركزي، تتبدّى معالم تفكّك الحبكة تدريجيا عندما ندلف إلى النص، فنقف على دلالة العنوان وهي تتمطّى لتشمل المجموعة القصصية كلها، كأنّ العنوان «جدار آيل للانقضاض» هو الخيط الناظم لرؤية القاص الموزّعة على العالم القصصي، وتجلوها الشخصيات على لسانها من قصة إلى أخرى؛ ففي النص الأول المُعنون بـــ«وجها لوجه» يصرخ السارد في وجه العالم المتردّي الذي يعشيه برفقة عائلته وهو داخل المستشفى: «**هذا الوضع مدعاة لرفع درجة التأهب**» [4]، وفي قصة «وراء الباب الموارب» يبحث الابن عن حقيقة وفاة أبيه، لكنه يصطدم بواقع يخفي الحقيقة بكل الطرق، واقع متصدّع لا يومن باليقين، حتّى أقرب شخص إليه (أمه) لا تسعفه على معرفة الحقيقة الكامنة وراء وفاة والده «**في الليل عندما عدنا إلى غرفتنا**

(1)Leo Hoek, la marque du titer, dispositifs sémiotique textuelle (Paris: La Haye, 1 ed, 1981) p: 17

(2) عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية (سوريا- دمشق: النايا للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2011) ص: 69.

(3) عبد المالك أشهبون، المرجع نفسه: 69.

(4) مبارك السعداني، جدار آيل للانقضاض، ص: 09.

الصغيرة، حاصرتُ أمّي بأسئلتي، لم تكن تجيب على كثير منها. اكتفت بالنظر إلى وجهي، كأنها تبحثُ وراء ملامحي عن شخص عزيز، ثام انهمكت في إعداد العشاء من بعض الطعام الذي أحضرتهُ من دار العزاء» [1]، وفي النص المُعنون بـ«مبارزة» يعيش السارد في عالم شخصي وهمي، يتمثل في صراع مع نفسه؛ حيث يُنزلُ من ذاته ذاتا أخرى، فيتجاذبان، ويتصارعان على حقيقة وجودية تمتثل في أيّهما الشخص الحقيقي الذي يستحق العيش بهذا الجسد واعيا بذاته المفردة. تبدأ القصة بقول السارد: «**حين يطالعني كلّ صباح بابتسامته الطافحة أغبطه، أو بالأصح أحسده، يقف أمامي وجها لوجه، ير اقبني بمكر، ويحسب عليّ حركاتي وسكناتي، بل يسعى كنسناس نزق إلى تقليدي في كل حركة بسيطة أو نأمة خفيّة**» [2] وتنتهي بإنهاء هذا الصراع الوهمي: «**دون تأخير أسرعت إليه، لأني لم أعد أحتمل مزيدا من المهانة، وقفت أمامه وجها لوجه، استقبلني بالابتسامة الماكرة والعينين المركّزتين (...) لم أعطه الفرصة ليفهم ما يجري أمامه. عاجلته بثلاث رصاصات في مَقَاتِلَ من جسده الفضّيّ، فتساقطت شظاياه، وصرت أترنحُ مدرجا في دمي**»[3].

هذه الإلماعات، وغيرها مما هو منطوق على لسان الشخصيات في باقي النصوص القصصية، تعمّق دلالة العنوان، وتؤكدها من حيث تمثيلها لصورة العالم المتداعي الذي يفتقد لحبكة تفسّره وتعلّله وفق منظور منطقي؛ فالسارد في قصة «وجها لوجه» يستنفر القارئ ويشحذ ذهنه تُجاه هذا العالم الذي ينذر بشؤم يستدعي «رفع درجة التأهب» لمواجهة سقوطه. وفي قصة «وراء الباب الموارب» يبحث عن الأسباب التي أدّت إلى وفاة أبيه، لكنه لا يقف على شيء، كل المحيطين به لا يمنحونه سببا ينير طريق معرفته، إنه يُواجه «حبكة وفاة غير

---

(1) مبارك السعداني، جدار آيل للانقضاض، ص: 17.

(2) مبارك السعداني، جدار آيل للانقضاض، ص: 18.

(3) مبارك السعداني، جدار آيل للانقضاض، ص: 20.

مفسّـرة» لا توصـله إلى الحقيقة. هذا التفسّـخ ينسـحب على قصـة «مُبارزة» حيث يتصـارع السـارد مع نفسـه، بعد أنْ انشـطرت إلى شـخصـيتين متناظرتين، لكنه في النهاية يكتشـف أنه يُصارع نفسـه فقط، وأنه سـيقضي عليها. وفي قصّة «جدار آيل للانقضـاض» التي عُنْونِتْ بها المجموعة القصـصية يخبرنا السـارد بأنّ الشـخصـية المسمّاة «السيد ك» يعيش في عالمين، أولهما: مثالي، يتحرك فيه هو وعائلته بمجرد ضـغطة رز، فيحصـلون على كل ما يريدون: «كل ذلك، وهم لا يبرحون كراسـيهم، يكتفون بضـغط أزرار على لوحات أمامهم» [1] إنه عالم منظم سـلفا، وكل شيء فيه قابل للتعليل. أما العالم الثاني، فحقيقي، يوجد خلف الجدار الآيل للانقضـاض، يتأمله «السـيد ك» ويتسـاءل «متى وُجد؟ من أوجدهُ؟ ماذا يوجد خلفه؟ هل هو حقيقي أم مجرد وهم من صنع خياله؟» [2] لكنه سـيكتشـف أنّ خلف الجدار عالما مغايرا لعالمه المثالي، يصـعب أنْ يُدركه بنفس المثالية، مما يدفعه للاختباء وراء التساؤل الذي يقيض وجوده: «من الأصل ومن الصورة؟» [3].

إذا كان العنوان والرسم التكعيبي يشكلان المقلاد الذي يفتح العالم القصصي المتداعي بفعل تصادي الدلالات المعجمية للعنوان مع الدلالة السيميائية للوحة التكعيبية من جهة، وتصادي دلالتهما مع قصص المجموعة برمتها، من جهة أخرى، فإنّ هذه الاستراتيجية الكتابية تنمّ عن رغبة دفينة لدى الكاتب يُمهّد من خلال مضمراتها إلى ولوج الحبكة المنهارة الممثل لها في موضوعات القصص؛ فالدلالات المكثفة التي يكتنزها كل من العنوان ولوحة الغلاف هي بمثابة «سرد وامض» [4] بتعبير الناقد «صالح الهويدي» الذي يُسهّل العبور إلى تلك الحبكة.

---

(1) مبارك السعداني، جدار آيل للانقضاض، ص: 32.

(2) مبارك السعداني، جدار آيل للانقضاض، ص: 34.

(3) مبارك السعداني، جدار آيل للانقضاض، ص: 35.

(4) صالح الهويدي، السارد الوامض: مقاربة في نقد النقد (الشارقة: إصدارات دائرة الثقافة، العدد 139، أبريل، 2019) ص: 109.

إنّ العبور التأويلي من العتبة إلى النص المركزي، يشحذ ذهن القارئ ويدعوه إلى استجماع قدراته التأويلية تُجاه العالم الذي تمثله القصص، وهو عالم وفق الإلماعات التي أوردناها أعلاه لا ينتمي إلى «حبكة متعالية تمثل حقيقة جاهزة سابقة على العالم الذي يُعَدُّ مُجرّد تمظهر زمانيّ لها، وهذه الحقيقة ثابتة مُعطاة منذ الأزل، وهي خالدة، تعكس عالمًا من التكرار» [1] وإنما ينتمي إلى «حبكة مُتعالية تُمثِّل العالم وفق معرفي يقوم على مبادئ مُغايرة، هي كالآتي: تمثيل حقيقة نسبيّة خفيّة مُحايثة للعالم، وغير سابقة عليه، بل تمثيل تَعَذُّر تجلّيها. وهي غير تكراريّة تُعاني من غياب أصل للعالم يُمْكِن إرجاع كلّ ما يحدث إليه» [2] وفي ضوء ذلك الإرجاع يتم تفسير العالم، وفي ضوء ذلك التفسير تنبني الحبكة فهي التجلي لـ«علاقة الأسباب بالنتائج» [3]. ولعلّ هذا ما سعى القاص «مبارك السعداني» إلى تحقيقه من خلال هذه الاستراتيجية الكتابية؛ إذْ «انهيار الحبكة» يشير إلى انهيار العالم «المحلوم به» [4] الذي عبر عنه الناقد «عبد الرحيم جيران» وفي الآن نفسه يُحوّل القاص ذلك «الانهيار» إلى تجلٍّ جمالي بقدر ما يمثل عالما منهارا، فإنه يستدعي تلقيا يُلحّمه ويعيد بناءهُ جماليا خلافا للحبكة التقليدية؛ فقصص «مبارك السعداني» تمثل عالما غير مكتمل، وغير منتظم، وغير معدّ سلفا، ولا يمكنها إلا أن تكون كذلك، وإلا صارت في تناقض صارخ بين نزعتها التجريبية وبين مرجعها المفترض، على هذا النحو تكون العتبة الماثلة في العنوان واللوحة قد حققت وظيفتها الميتا تخييلية، لكونها قد انسجمت مع روح الحبكة الممثلة في النص المركزي.

---

(1) عبد الرحيم جيران، الحبكة وتمثيل العالم، مقال منشور على صحيفة القدس العربي، بتاريخ: 22-12-2016 على الرابط التالي: https://2u.pw/ve2kdx شوهد يوم: 03-08-2025.

(2) عبد الرحيم جيران، الحبكة وتمثيل العالم، الرابط نفسه.

(3) إ.م فورستر، أركان القصة، ترجمة: كمال عيّاد (القاهرة: دار الكرنك للنشر والتوزيع، 1960) ص: 105.

(4) عبد الرحيم جيران، الحبكة وتمثيل العالم، الرابط نفسه.

3. «وجه امرأة فاتنة»: تقويض تسلسل الأحداث وتفكيك بنية الزمن

انطلقت وجهة النظر البنيوية في تنظيرها للسرد من فرضية مفادها أنّ سرد الأحداث يستدعي بالضرورة ترتيبها وفق نسق زمني متسلسل ومتصاعد، فـ«الحدث لكي يستحيل إلى سرد، لا بد أن يكون مرويا على الأقل في شكل جملتين خاضعتين لترتيب زمني، وتشكلان حكاية» [1] وعمّقت هذه الفرضية بالتمييز بين زمن القصة وزمن السرد، فالأول «يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيّد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي» [2]، يقتضي هذا القول أنّ القصة ليس بالضرورة أن تظهر على سطح السرد كما حدثت في الواقع وفق تتابع أحداثها.

غير أنّ التغيير الذي يطال تتابع الأحداث من طرف السارد يعود إلى رؤية السارد نفسه تُجاه الواقع المسرود، وهي رؤية تتجاوز المعيارية التي يفترضها النقد، إلى محاولة البحث عن ممكنات سردية جديدة لا تتكئ على تقنية واحدة، بل تُنوّع بين السرد الاسترجاعي، والسرد الموضوعي، والسرد التناوبي؛ بحيث تكون منسجمة مع طبيعة الواقع الذي تمثّله، وهو واقع متفكك، وغير منتظم زمنيا بشكل يسهل تفسيره وتعليل متغيّراته، ولذلك يلجأ الكاتب على لسان السارد إلى تنويع تقنياته للقبض على ذلك الواقع ومحاولة تمثيله جماليا، كما يمكنه توظيف تلك التقنيات جميعها في النص الواحد.

تبعا لهذه الرؤية ينهض السرد في المجموعة القصصية «وجه أرملة فاتنة» [3] للقاصة «فاطمة المزروعي» على تفجير وحدة الحدث من جهة، وعلى كسر رتابة تتابع

---

(1) جون ميشيل آدم، السرد، ترجمة: أحمد الوردني (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، 2015) ص: 25.

(2) حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص: 73.

(3) فاطمة المزروعي، وجه أرملة فاتنة، مجموعة قصصية (الشارقة: العنوان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2024).

الأحداث من جهة أخرى، فالمجموعة القصصية لا ترهن إمكاناتها السردية إلى الاقتصار على حدث واحد، بل تجنح إلى سرد جملة من الأحداث في القصة الواحدة، وبشكل متدفق يمنح للقصة طاقتها السردية التي تجعل كل حدث يساهم في بنائها العام، وكأنّ السارد يريد أن يقول كل شيء بصرف النظر عن تراتبية الأحداث من حيث تسلسلها، وعن أهمّيتها بالنسبة إلى المعنى أو ما سُمّيَ بالفكرة في القصة التقليدية.

1.3 السرد الاسترجاعي

في القصة المعنونة بـ«كل الأيام تتشابه» يبدأ السارد من الزمن الحاضر المتشرب بدلالة المستقبل، لكنه سرعان ما يرجع إلى الماضي لإعادة بناء الحاضر: «**احضري لي كوب الماء، لا تقفي هكذا أمام النافذة، إن المارة ينظرون لك. إنها العجوز، دائماً ما تصيح بصوتها العالي المبحوح، منذ الصباح الباكر تجلس على المقعد في منتصف الصالة، تتأمل المكان، عيناها تر اقبان كل شيء وبدقة لا تتناسب مع سنوات عمرها الستين**» [1] ثم يعود إلى الماضي: «**تذكّرتُ وحْدَتها، وكيف تقضيها في مساحات هذا المنزل الصغير؟ لقد حفظت كل ركن فيه، كل زاوية، كل مساحة ضاع لونها مع الزمن**» [2] ولا يقف السارد عند هذا الحد، بل يُعمّق النبش في ذاكرة الشخصية وعلاقتها بالرجل الذي أحبته: «**كانت تحبه، وكلما استبد بها الشوق إليه، تتذكره بإلحاح مبالغ، لقد أحاط خصرها بحب (...) محلات وأسواق وشوارع وبشر وقطط وكلاب، وسيارات كبيرة وأخرى صغيرة، سارا معا، دون أن ينظرا إلى الخلف، رسما معا حلما جميلا، وفي لحظة، تلاشى الحلم، لم يعد لديها سوى ذكريات مهملة**» [3].

---

[1] فاطمة المزروعي، وجه أرملة فاتنة، المرجع نفسه، ص: 75.

[2] فاطمة المزروعي، وجه أرملة فاتنة، ص: 76.

[3] فاطمة المزروعي، وجه أرملة فاتنة، ص: 77.

تشير المقاطع السردية الثلاثة المذكورة إلى مفارقة زمنية على سطح السرد، حيث لا تستند الحبكة إلى خطية زمنية تقليدية تبدأ من البداية وتعبر من الوسط وتنتهي في النهاية، وتتجلّي تلك المفارقة في كسر التسلسل الزمني المفترض لعرض الأحداث؛ فالسارد بدأ من الحاضر، ثم عاد إلى الماضي، وهذا التنويع بين زمن الحاضر وزمن الماضي على مستوى السرد ليس مجرد اختيار تقني، بل هو أداء فنّي يربط عنصر الزمن بوصفه موضوعا خادما للمعنى، وبين تجليات ظهوره على مستوى سطح النص، وبالتالي فالإمكان التجريبي الذي تنبني عليه قصة «كل الأيام تتشابه» يؤسس لجمالية مغايرة للخطية الزمنية المعهودة.

إنّ عدم تسلسل الأحداث وتتابعها على سطح السرد، ليس هو الإمكان التجريبي الوحيد الذي تنهض عليه قصة «كل الأيام تتشابه» بل ثمة إمكان آخر يتجلّى في كسر وحدة الحدث الذي لطالما تميّزت به القصة التقليدية، فالقصة المدروسة ليس لها حدث رئيس تدور حوله الأحداث الفرعية وتنمو لصالحه، بل تنمو معه في خط متوازٍ، كأنّ لكل حدث معناه الخاص به:

- احضري لي كوب الماء...
- تنظر إلى أمها..
- تأففت في صبر....
- انتابها في هذه اللحظة شعور...
- انتهت من رفع الصحون...

فهذه الأحداث تتوزع على مختلف فقرات القصة، الرابط بينها أنها تقع من شخصية واحدة تفاعلا مع الشخصيات الموازية لها، ولكل حدث معناه الخاص، والمرتبط باللحظة المسرودة، سواء كانت مُستعادة عبر تقنية الاسترجاع، أم كانت في

لحظة توقف وصفي، أم كانت تَسْرُدُ حاضرا. وهذه النزوع نلفيه في قصص كثيرة لدى فاطمة المزروعي في مجموعتها «وجه أرملة فاتنة».

2.3 السرد الموضوعي

ثمةّ سؤال يُطرح عند الحديث عن هذا الشكل من السرد، ألا وهو: ما الذي يدفع السارد إلى سرد الأحداث بحياد تام؛ بحيث لا يتدخل ليفسّرها؟ وإنما يكتفي بعرضها بكل موضوعية دون أدنى تدخل منه وكأنهُ غير معني بما يروي، في هذا المضمار يصير للحياد معنيان، أولهما؛ أنه يعكس توجها من السارد الذي لا يرغب في تغيير نقل واقع القصة (الحكاية)، ثانيهما؛ يتحوّل الحياد إلى تقنية سردية يوظفها السارد، عبّرت عنها السرديات البنيوية بمصطلح «الرؤية من الخارج- vision from outside» حيث السارد يكتفي بتقديم ما يراه من وقائع، وما يسمعه من حركات، دون أن ينفذ إلى أعماقها لينقل لنا ما تشعر به الشخصية أو ما يدور في خَلَدِها [1]، ومهما يكن من أمر الحياد السردي، فإنّه ليس اختيارا عبثيا، بل إنه يمثل رؤية تُجاه ما يسرده، وتُجاه القارئ، فإذا لم يستطع إدراك الوقائع وتفسيرها فإنه يترك «للقارئ الحرية ليفسّر ما يُحكى له» [2].

في القصة الموسومة بـ«رؤيا» يقدّم السارد الوقائع بمنتهى الموضوعية، دون أدنى تدخل منه: «**شبح جسدها يتراءى إلى من خلف الزجاج، أفتح النافذة، أخرج رأسي، أتطلع إلى البنايات المتراصة بجوار بعضها (...) تفاصيل الجسد المحموم، وكتلة اللحم التي أمامي، تتشكل تدريجيا على حافة السرير (...) يتحرك الجسد المحموم، تبدو بعض تفاصيله بالنسبة إلي واضحة، قوام جميل، ونهدين كبيران،**

---

(1) جرار جنيبت وآخرون، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى (الدار البيضاء: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الطبعة الأولى، 1989) ص: 115.

(2) علي آيت أوشان، النص الأدبي (الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2021) ص: 98.

يتضحان من خلال قميص نوم شفاف، وشعر ينسدل بنعومة ليغطي جزءاً كبيراً من الظهر المكشوف، تبدو أغلبية نو افذ البنايات مفتوحة، ألمح بعض العيون المتلصصة التي ترمقها بنظرات مختلفة» [1].

يعكس المقطع السردي أعلاه تداخلا بين السرد والوصف، غير أنّ هيمنة الوصف واضحة وجلية في المقطع الذي تصف فيه الكاتب على لسان السارد مشهد امرأة شبه عارية، كأنّ السارد لا يريد أن يسرد بالقدر الذي يريد أن يصف وقائع تحدث أمامه، فيعمدُ إلى نقلها بموضوعية تامّة، ويترك للقارئ حرية تأويلها، فالمسافة التي يتخذها السارد إزاء الأحداث وهي الحياد، تمثّل رؤية مضمرة للواقع، خاصة إذا علمنا أنّ الحكاية المسرودة تتركّز دلالتها حول امرأة فاتنة تجلس في غرفتها شبه عارية، والعيون تسترق النظر إلى جسدها المحموم. هذا المشهد لا يمكن أنْ يمرّ دون محاولات التحرش البصري في ثقافة محافظة تمنع الكثير مما هو مرغوب فيه، إذن، يجد القارئ نفسه أمام حكاية منقولة من واقع (حقيقي أو متخيّل) لكنها تمثّل حبكة منهارة على مستوى الإنتاج والتلقي؛ حيث الموضوع الذي تعالجه الكاتبة يمثل حقيقة واقعية تبرز من داخل صوت نسائي يريد حماية «جسد المرأة» لكنها لا تجد من ينصفها في الجانب الآخر، فكل «العيون المتلصصة ترمقها بنظرات مختلفة»، أي ثمة متلقي واقعي لا يريد تحقيق رغبة الكاتبة، أو ما عبّر عنه «Wayne Booth 1921-2005» بـ«الغايات الطموحة» [2] التي تمكن وراء استخدام تقنية زاوية الرؤية من الخارج، وهنا تبرز ملامح انهيار الحبكة في

(1) فاطمة المزروعي، وجه أرملة فاتنة، ص: 15-16.

(2) Wayne Booth, Distance and Point-of-View: An Essay in Classification, in: Essentials of the Theory of Fiction. (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2 Ed 1996) p: 20

سياقها السردي المتمثل في اختيار السارد تقنية السرد الموضوعي المحايد، فلا هو يريد أن يقحم نفسه في واقع الحكاية، ذلك الواقع المأزوم، والمتوقف زمنيا؛ بحيث لا حلّ لإشكالية «التحرّش البصري» ولا هو قادر على تقديم تفسير لهذه الوقائع، وكأنّ السارد يقصد من خلال اعتماده لهذه التقنية «تجاوز معين لما هو كائن» [1] وفق الناقد «حميد لحمداني»، ما يزكّي هذا الطرح، هو أنّ زاوية النظر من الخارج لم تظهر في الخطابين السردي والنقدي إلا «بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد، ووُصِفتْ الرواية المنتمية لهذا الاتجاه بالرواية الشيئية، لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية، كما أنّ بعضها يكاد يخلو من الحدث؛ هناك غالبا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم، وللمَشَاهِد الحسية مع غياب أي تفسير أو توضيح. والقارئ في مثل هذه الروايات يجد نفسه دائما أمام كثير من المبهمات عليه أنْ يجْتهدَ بنفسه لإكسابها دلالة معيّنة» [2]، والكاتبة «فاطمة المزروعي» تنتمي وفق السياق الثقافي والإبداعي إلى تيار القصة التجريبية المعاصرة التي بدأت ملامحها تتشكل منذ سبعينيات القرن الماضي، وعلى وجه الخصوص، تنتمي في بعض قصصها إلى التيار الذي سمّاه «إدوارد الخراط» بـ«تيار التشييء» الذي من بين تجلياته الدلالية على مستوى الكتابة القصصية في الحساسية الجديدة «الانسحاب من الواقع المعقد، المضطرب، الثقيل الوطأة، الغني بالتفاصيل والهواجس والآمال والشطحات والإحباطات معا، نحو إقامة قناع للواقع، قناع جُرّدَ من كل لحمه، مرئي بعين صاحية، في ضوء خارجي، بارد، متساوي

(1) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 47.

(2) حميد لحمداني، المرجع نفسه، ص: 48.

التوزيع، بنظرة زاهدة، محايدة، صــارمة» [1]، وكأنّ الســرد الموضــوعي المحايد جاء لينقل واقعا مهما حاولنا لتغييره، لا ننجح.

3.3 السرد التناوبي

في هذا الشكل السردي يعمد السارد إلى سرد حكايتين اثنتين في قصة واحدة؛ بحيث يتناوب على سردهما دون أي خلل يمس انسجام القصة [2]، ولعلّ توظيف هذا الشكل السردي دليل على قصور الحكاية الواحدة التي لا يمكنها أن تفي بالطموح القصصي لدى الكاتبة في مواضع كثيرة من مجموعتها، ولهذا عمدتْ إلى السرد التناوبي الذي يسمح للسارد بالانتقال من حكاية إلى أخرى من خلال القاسم المشترك بينهما وهو السارد.

تأتي القصة المعنونة بـ«الوقت المتأخر من الليل» منسجمة مع هذا الشكل السردي؛ بحيث تبدأ بحكاية السارد نفسه، سارد مشارك في الأحداث، ثم ينقل السارد إلى رواية حكاية أخرى، ثم يعود إلى سرد حكايته، يقول السارد مبتدأ حكايتهُ: «**حدث ذلك في يوم من أيام يناير الباردة، وكنت للتو خارجاً من عملي المكتبي، عمل مرهق يجعلني طيلة الوقت مفتوح العينين أمام شاشة كبيرة، مملوءة الأزرار، أضغط أصابعي يمنة ويسرة، تتابع أمامي الإحداثيات بسرعة، فتوقف عقلي عن التفكير مركزا فقط في النقطة التي أمامي، و أنسى الكون الخارجي كله بكل ما فيه من أحاسيس ومشاعر وكيانات مختلفة**» [3]. ثم يختلق السارد حيّزا تأمليا على سطح النص في علاقته بمن قاسَمَهم حياته عبر مسيرها الزمني والمكاني: «**شباب في أعمار مختلفة، ومراحل متعددة، كلما رفعت رأسي إلى القائمة، كان الموت يختطف أحدهم، وكانت حياتي في الآونة الأخيرة تتوزع بين المستشفيات**

(1) إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مرجع سابق، ص: 16.

(2) علي آيت أوشان، النص الأدبي، مرجع سابق، ص: 98.

(3) فاطمة المزروعي، وجه أرملة فاتنة، ص: 39.

وبين القبور وفي الحافلات...» [1] لينتقل عبر هذه الوقفة التأملية إلى سرد حكاية الفتاة التي التقاها وهو ينتظر سيارة الأجرة «**وظللت فيما لا يقل عن نصف ساعة أنتظر سيارة تقلني للمنزل، وكان الجوع والبرد والضيق وآلام أسناني المزمنة كلها تجمعت علي، وتوسلت إلى السائق أن يقلني معه، وازداد رفضه لأنها فتاة، ولكنها و افقت بعد جهد، وظللت طيلة الوقت صامتا، أحاول جمع شتات ملامحها الضائعة، ذلك الوجه الدائري والخدين المتوردين، كانت تحضن حقيبتها إلى صدرها بقوة، وفي يدها اليمني منديل أبيض، تمسكه بقوة»** [2].

إنّ ما يلفت النظر في المقاطع السردية أعلاه هو وجود سارد واحد، خلافا لما هو سائد في بعض أشكال السرد الأخرى التي يتعدد فيها السرّاد، والحكاية واحدة. أما في هذا النص فتوجد حكايتان يرويهما سارد واحد، لكنهما تسيران معا في خط سردي متوازن لخدمة المعنى العام، من خلال تدخّلات السارد، فهو يعلّق: «**البرودة تلسع جلدي، وتنفذ عبر مسامات الجاكيت الطويل الذي أرتديه**» ص: 39. ويتأمّل «**و أتأمّلُ في الأجواء الباردة المعتمة**» ص: 39. ويؤوّل «**وتتناهى إليّ أغنية قديمة من أغاني فيروز توقظ فيَّ إحساسا دافئا (...) في عينيها شرود غريب، قاتل يجعلني أنظر إلى ملامحها من المرآة التي أمامي**» ص: 40-41. وكلها تنم عن مشاركة فاعلة في معمار القصة، غير أنّ هذه الحضور المُشارك للسارد لا يقوّض نسق السرد التناوبي، بل نلفيه يلحّم الحكايتين، كأنه يتقصّد من وراء التناوب تحقيق ما وصل إليه في نهاية القصة، والذي يُستفاد من قوله: «**وعرفت في داخلي أن تلك الليلة الدافئة لن تمح من ذاكرتي ما دمت على قيد الحياة، ربما لن أراها فيما بعد أو قد يكون الموت قد أخذها مثل باقي رفاقي، أعود إلى عملي المعتاد، وتعود الإحداثيات إلى عقلي، أشعر بها ثقيلة تجتاز تلافيفه بصعوبة بالغة...**» ص: 42.

[1] فاطمة المزروعي، وجه أرملة فاتنة، ص: 40.

[2] فاطمة المزروعي، وجه أرملة فاتنة، ص: 40-41.

عمدت الكاتبة «فاطمة المزروعي» إلى عرض الحكايتين على لسان السارد بتوازٍ شبه تام، دون أن تكون إحداها إطارا يحتوي الأخرى، أو قصة داخل القصة، على غرار «الرواية داخل الرواية» [1]، وفي هذه النزعة بحثٌ إبداعي عن إمكان جديد لتسريد حكايتين في واحدة دون توظيف التتابع الخطي الذي ينهي الحكاية الأولى ثم يبدأ الحكاية الثانية، فالسرد التناوبي يعيد بناء الحبكة بالوتيرة نفسها التي تحدث في الواقع بشكل متزامن؛ ذلك أنّ الوقائع لا تنتظر أحدا ليعيد تمثيلها وفق ترتيب زمني تصاعدي، إنها تحدث هنا وهناك، في الماضي، وفي الحاضر، فالمرء يعيش في بعدين زمنيين، أحدهما خطّي مستقيم بدأ من لحظة ما في الماضي، ويتجه نحو المستقبل. وآخر، أفقي، تزامني مشترك، يعيش فيه المرء وقائع لها صلة بالآخرين، يتقاسمون معه الفضاء الزمكاني نفسه، ووفق هذه الثنائية فإنّ الإنسان يعيش في وجودين، يتمثلان في «الوجود الحاضر للماضي» [2] حسب تعبير «كولن ولسون»، وهو الذي كانت القاصّة «فاطمة المزروعي» واعية به؛ بحيث ركّزت المعنى في العنوان «الوقت المتأخر من الليل» الذي يتضمن مؤشرا لغويا يكثّف النص في لحظة زمنية تستعيد فيها الذاكرة البشرية نشاطها تُجاه الأحداث التي وقعت في النهار، والأحداث التي ما تزال تقع في الواقع اليومي.

للسرد التناوبي في القصة القصيرة وجهان؛ أولهما، يكمن في قصور اللغة، فهي لا تقدر على تمثيل الواقع دون إخضاعه لمنطق ترتيبي معيّن. ثانيهما، أنه يتيح رواية أكثر من حكاية في قصة واحدة، لكنه يقتضي ساردا خلاقا؛ يعيد بناء حبكة مركّبة من وقائع تحدث متزامنة دون تقويض نسقية السرد التي تنبني عليها القصة، وكأنّ السارد لا يسرد الحكايتين إلا بقدر ما يسرد حكاية واحدة هي التي يصل إلى نهايتها في آخر النص، فما بين بداية القصة «وقت متأخر من الليل» ونهايتها خيط رفيع ما كان

---

(1) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 49.

(2) كولن ولسون وجون جرانت، فكرة الزمان عبر التاريخ (الكويت، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، العدد 159، 1992) ص: 286.

ليُدرك إلا عبر تقنية السرد التناوبي، نفسّر هذا التوصيف بقول السارد في البداية «**حدث ذلك في يوم من أيام يناير الباردة، وكنت للتو خارجاً من عملي المكتبي**» وهي بداية اليوم الحافل بالوقائع، لينتهي في الليل بقوله: «**وعرفت في داخلي أن تلك الليلة الدافئة لن تمح من ذاكرتي ما دمت على قيد الحياة**».

هذا التوصيف، ينسحب عموما على القصة القصيرة التجريبية التي توظف حكايتين لسرد حكاية واحدة في المستوى العميق من النص، نستحضر في هذا السياق تعليق الناقد «سمر روحي الفيصل» على قصة «التحقيق» حيث يقول: «تحتاج قصة [التحقيق] إلى قدر من التأمّل؛ ليفوز القارئ بمتعتها الجمالية، ذلك أنّ شكلها قدّم علاقة بين حكايتين، تبدوان لأول وهلة مختلفتين، لا علاقة لإحداهما بالأخرى (...) لا أعتقد أن القاص [محمد عباس علي داود] كتب قصة (التحقيق)، ليتمكن قارئها بسهولة من الوصول إلى الدلالة التي أشرت إليها، ذلك أنه قدم هذه الدلالة تقديماً فنيا جعل قصته المنتمية إلى الحداثة، لا تقبل ترتيب حوادث الحكاية ترتيباً سببياً منطقيا، بل تروح تفككها، وتنثر حوادثها في حكايتين» [1].

4. القصة القصيرة وتقطيع الحبكة: من السرد إلى المناورات السردية

يعود مصطلح «المناورة السردية» إلى الناقد الأمريكي «بريان ريتشاردسون» الذي اجترحه في سياق تنظيره للسرديات ما بعد الكلاسيكية التي أطلق عليها «السرديات غير الطبيعية» والسرد غير الطبيعي عنده هو «ما ينفلت من المواضعات التي تتحكمُ في الأجناس الموجودة، المترسخة ترسخا متينا» [2]، ويتخذ السرد غير الطبيعي أشكالا غير مألوفة على مستوى فضاء النص من ناحية، وعلى مستوى

(1) سمر روحي الفيصل، قصة «التحقيق» والعلاقة بين حكايتين (الإمارات العربية المتحدة، مجلة الشارقة الثقافية، العدد 100، فبراير 2025) ص: 29.

(2) بريان ريتشاردسون، في السرديات غير الطبيعية، ضمن كتاب: مدخل إلى السرديات ما بعد الكلاسيكية، إشراف: يلفي باترون، ترجمة: محمد نجيب العمامي ومحمد بم محمد الخبو (تونس: معهد تونس للترجمة، الطبعة الأولى، 2024) ص: 229.

النسيج الدلالي للحبكة من ناحية أخرى، الشيء الذي يجعل السرد القصصي يتحوّل إلى محض «مناورة سردية» [1] لا يمكن أن تتصف بالكمال؛ أي أنها ليست محاكاة ولا تمثيلا مكتملا، إنها جزء من رحلة الاكتمال السردي، ومن تجلياتها «فضاء غير طبيعي يرد ليدخل الاضطراب على فضاء ما، وهو فضلا عن ذلك مستقر ومحالٍ، فضاءات تثير أسئلة وتتقوض وهي تُبنى شيئا فشيئا، سلسلة من الفضاءات المختلفة، غير الطبيعية، والتي لا صلات بينها (...) الحكايات التي لا تنتهي، والمسارات القصصية المنشطرة والمتعددة» [2]، وقد برزت هذه أطروحة السرديات غير الطبيعية منذ سبعينيات القرن الماضي، أي تزامنا مع بداية حقبة التجريب في الكتابة السردية (الروائية والقصصية) في كافة مستوياتها.

والمتأمل في المنجز القصصي العربي المعاصر سيلاحظ أنّه عرف تجديدا في أشكال السرد وتمظهراته على سطح النص؛ بحيث لم يعد القاص العربي يكتفي ببناء النص وفق معمار الفقرات التقليدي، بل نلفيه يُنوّعُ في أشكال ذلك المعمار، تارة يقسّم القصة إلى مقاطع ذات ترقيم محدد، وتارة يضع عناوين فرعية داخل النص القصصي تكون تابعة للعنوان الرئيسي، وتارة يقسّم الفقرات بلحاظ الأحداث الفرعية، وهذا التنويع ليس محض تجريب شكلي فقط، بل هو انعكاس لرؤية القاص تجاه «الواقع» الذي يمثله أو يحاكيه في عالمه القصصي المتخيّل، فهو يدرك أنّ الاكتفاء بشكل واحد غير كافٍ لتحقيق ما سمّاه «بريان ريتشاردسون» بـ«إكمال المناويل القائمة» [3] أي تلك التي تتكئ على معمار مألوف ومعهود لبناء الحبكة في سطح النص.

في هذا السياق تأتي المجاميع القصصية «وجه أرملة فاتنة، 2024» و«ليلة العيد، 2003» للقاصة الإماراتية «فاطمة المزروعي» و«كساء الجمر، 2025»

(1) Brian Richardson, Unnatural narrative: theory, History, practice (Ohio University, 2015) p: 26.

(2) بريان ريتشاردسون، في السرديات غير الطبيعية، مرجع سابق، ص: 232-238.

(3) بريان ريتشاردسون، في السرديات غير الطبيعية، مرجع سابق، ص: 232.

للقاص المصري «كرم الصباغ» و«أحدب الرباط، 2024» للقاص المغربي «أحمد المديني» بوصفها أمثلة دالة على التجريب الذي خاض غمارهُ هؤلاء القصَّاص؛ بحيث تشكل هذه التجليات ملامح مطردة تؤكد تعكس رؤية معينة للإبداع القصصي.

1.4 حبكة الرقم – سردية الرقم

في القصّة المعنونة بـ«**رقصة فالس... مع حمامة**» [1] يطل القاص «أحمد المديني» على القارئ بِتَجَلٍّ غير مألوف ومختلف عن القصة التقليدية؛ بحيث يقسّم النص القصصي إلى مقاطع سردية ذات أرقام محددة. تبدأ بالرقم «1» وتنتهي بالرقم «20» أي أن القصة تضم عشرين مقطعا سرديا، لا يوجد خيط ناظم وواضح بينها، بل على القارئ أن يقرأ القصة ويعيد قراءتها مرات ومرات ليكتشف ذلك الخيط الرفيع الذي يربط بين المقاطع السردية، وكأنّ السارد وهو يروي أحداث حكاية السفر إلى باريس لا يستطيع أن ينظمها في حبكة ذات ملامح بارزة، وإنْ كانت متكسّرة على مستوى زمن السرد، بفعل تشابك الثقافتين العربية والغربية، وتداعي الأفكار، وسرعة الأحداث وكثرتها، فلم يجد بُدّا من تقطيعها (الحبكة) إلى مقاطع مكثفة، لا يكتمل فيها السرد بقدر ما يتجلّى على شكل مناورات سردية سريعة، تثير نظر القارئ، ثم تستحيل إلى مقاطع «غير طبيعية» وغير منسجمة، وليس من غريب الصدفة المعجمية أنّ المناورة، لا تمثل واقعا حقيقيا، بل هي محاكاة لواقع مفترض.

يبدأ المقطع الأول من القصة بقول السارد: «**نحن في منتصف شهر أغسطس**» [2] ثم نتفاجأ في المقطع الثاني وقد تخلّى عن السرد لصالح الوصف؛ حيث يقول: «**هذا صباح نهاية شهر أغسطس، جالس كعادتي خلف مكتبي ككل**

---

(1) أحمد المديني، أحدب الرباط، مجموعة قصصية (الدار البيضاء: المركز الثقافي للكتاب، الطبعة الأولى، 2024) ص: 74-85.

(2) أحمد المديني، أحدب الرباط، ص: 75.

صباح بعد فطور سريع. قبالتي الحديقة الخلفية لعمارتنا، تتوسطها أرضية واسعة، يانعة الخضرة، معشوشبة...» [1] أما المقاطع «3-4-5-6-7» فيلوذ فيها السارد بصمت مطبق ويختفي خلف الوصف تماما؛ حيث ينتقل من السرد إلى اللاسرد، وفي المقطع الثامن يُناور فيه سرديا بحكاية «الرجل الغريب» الذي يتقابل معه في الشرفة الأخرى، غير أنّ هذا المقطع لا يخلو من وصف، وكهذا تسير القصة متأرجحة بين سرد ولاسرد في بقية المقاطع، إلى المقطعين «19-20» حيث يسرد السارد حكاية الحمامة التي كانت تزوره أمام الشرفة، والتي ستموت بفعل ارتطامها بالنافذة؛ ويسجل السارد هذا المشهد بقوله: «**حيث سقطنا معا فوق أرضية إسمنتية على عتبة العشب (...) سألتها، أوتُحسّين بألم؟ فنظرتْ بحُنوٍّ واستسلام، كأنها تقول هل نستحق أن نموت في بداية صداقتنا، وهذا الصيف يبدأ، ونظرتُ إليها، فقرأتْ في عينيَّ كلاما يشبه معناه: الآن فقط سنفرغ للحياة بعد أن نترك أرضا متخمة بالعنف والمقت والدمار، ونحلّق في الآفاق يا حمامتي الجميلة**» [2]، وكأنّ المقاطع الأولى ما هي إلا مناورات سردية ممهدة للحكاية التي برزت نهايتها في المقطع «20».

بصرف النظر عن التقنيات السردية التي وظفها السارد في هذه القصة، وفي مقدّمتها تقنية الحذف «ellipse» لتسريع السرد، فإنّ وسم المقاطع بالأرقام بدل عنونتها بعناوين فرعية يجعل للأرقام ملمحا سرديا، تتمثل من خلالها خيوط الحبكة بعد قراءتها جميعها، وإنْ كانت حبكة مضمرة، فإنّ إعادة ترتيب أحداثها أثناء التلقي يمنحها حضورها السردي.

إنّ توظيف الأرقام للفصل بين المقاطع السردية، ليس مجرد لعب شكلي عابر، بل هو اختيار إبداعي متعمّد، وينمّ عن وعي جمالي لدى القاص، فهو يؤكد

---

(1) أحمد المديني، أحدب الرباط، ص: 75.

(2) أحمد المديني، أحدب الرباط، ص: 85.

هذا الوعي من خلال منحه دلالة سردية للرقم في قصص كثير من مجموعته «أحدب الرباط» مثل قصة «يحدث كل يوم» [1] التي قسّمها إلى «24» مقطعا سرديا. وقصة «إنها تُصبّنُ أحسن» [2] التي قسّمها إلى «21» مقطعا سرديا. وقصة «نداء العنقاء» [3] التي قسمها إلى «6» مقاطع.

الأمر نفسه ينسحب على قصاصين آخرين، فالقاصّة الإماراتية «فاطمة المزروعي» وظفت «الرقم» في مجموعتها «ليلة العيد» [4]، فقد قسّمت قصة «بقايا تحت التراب» إلى سبعة مقاطع سردية، وقصة «عصافير المساء» إلى ستة مقاطع، وقصة «ليلة العيد» إلى ثمانية مقاطع، وقصة «الأعمى» إلى خمسة مقاطع، وقصة «أحلام ملونة» إلى عشرة مقاطع، وقصة «شظايا» إلى تسعة مقاطع، وقصّة «عندليب الربيع» إلى ثمانية مقاطع، وقصة «أوراق على قارعة الطريق» وقصة «الأنشودة» إلى تسعة مقاطع [5].

إنّ اللافت في هذه المجموعة القصصية هو هيمنة التقطيع الرقمي لخيوط الحبكة، ما عدا أربع قصص، هي: «زهرة العاشق» و«نافذة الحلم» و«نجمة الصباح» و«جاء الخريف» التي لم توظف فيها القاصة تقنية التقطيع الرقمي. هذا التوظيف اللافت للرقم يؤكد ما سبق استنتاجه بخصوص قصص الكاتب «أحمد المديني» التي صدرت بعد مجموعة «فاطمة المزروعي»؛ فحضور «الرقم» ضمن نسيج النص القصصي المعاصر ليس نشازا، بل هو -وفق رائزي الملاحظة والمقارنة- يحمل حضورا سرديا دالا يستحيل معه إلى عنصر جمالي من عناصر بناء حبكة

---

(1) أحمد المديني، المرجع نفسه، ص: 85-110.

(2) أحمد المديني، أحدب الرباط، مرجع سابق، ص: 129-138.

(3) أحمد المديني، المرجع نفسه، ص: 163-178.

(4) فاطمة المزروعي، ليلة العيد، مجموعة قصصية (الشارقة: دائرة الثقافة، الطبعة الأولى، 2003).

(5) فاطمة المزروعي، ليلة العيد، ص: 19-106.

القصة القصيرة التجريبية التي لا تقف عند حدود إمكان تجريبي واحد، بل تنوّع كلما سنحت لحظة الإبداع لذلك.

2.4 هرمية العنوان الفرعي وتفكيك الحبكة الدلالية

لم يحظَ العنوان [Title] في السرد القصصي باهتمام كبير لدى معظم مبدعي القصة القصيرة، خاصة التقليدية منها، فقد ظلّ مقصورا على العنوان الرئيس الذي يوضع على غلاف المجموعة القصصية، وكان يؤدي وظيفة تلخيص المضمون [1]، باستثناء القاص والروائي [يوسف السباعي، 1917-1978] الذي وضع عنوانا فرعيا تحت العنوان الرئيس لمجموعتيه القصصيتين «مبكى العشاق: في موكب الهوى، 1949» و«نفحة من الإيمان: صور طبق الأصل، 1952»، ورغم أنّ «يوسف السباعي» ينتمي إلى تيار «الحساسية التقليدية» في الكتابة القصصية، إلى أنه في بعض الأعمال كان حلقة وصل بين حقبة التكوين والنضج الفنّي وبداية الحقبة التجريبية، وهذا يُستفاد من مظاهر التجديد في العنوان التي أشرنا إليها، وهو من التجليات الأولى للتجريب على مستوى صوغ العنوان الجديد، في خمسينيات القرن العشرين؛ كما هو مستفاد من تاريخ صدور المجموعتين اللتين سبق ذكرهما.

غير أنّ الكتابة القصصية في الحقبة التجريبية بحثتْ عن إمكان جديد لصوغ العنوان القصصي، فكان من أبرز تجلياته بروز هرمية تبدأ بالعنوان الرئيس، وتنتهي بالعنوان الفرعي [half-title]، وتعلّة ذلك تعود إلى رؤية إبداعية للعنوان تتجاوز وظيفته التقليدية إلى الاضطلاع بـ«أدوار أخرى: جمالية، وشاعرية، وفلسفية» [2]؛ بحيث تتصل هذه الأدوار بحبكة النص القصصي ككل، فإذا كان العنوان الرئيس يعد مدخلا ضروريا لدراسة الفاتحة النصية وإشارة مختزلة إلى

---

(1) نبيل سليمان، طقوس الكتابة الروائية (عمان: مجلة عمّان، العدد 103، 2004) ص: 29-30.

(2) عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 82.

كيفيات الدخول إليها وتأويلها» [1] فإنّ العنوان الفرعي يخصص النص، ويحدّد لكل مقطع سردي حيّزه ضمن النسيج العام للحبكة، وكأنّ العنوان الفرعي يبتني لذاته حبكة مستقلة عن حبكة النص الرئيس، ويُبَرِّرُ دلالته من منظور مستقل عن دلالة العنوان الرئيس، وبالتالي يفتح آفاق الكتابة القصصية على إبداع عوالم جديدة وممكنة داخل النص القصصي نفسه.

يتخذ العنوان الفرعي في القصة القصيرة أشكالا مختلفة من حيث الموقعة [placement] في جسد النص، ومن حيث الوظيفة الدلالية التي يضطلع بها، فتارة يوضع أسفل العنوان الرئيس للقصة، وتارة يوضع وسط النص، فيكون عنوانا لمقطع سردي، وتارة يكون جزءا من النص القصصي؛ بحيث يتصل به مباشرة على النحو الذي نجده عند القاصة «جاذبية صدقي» التي تقول عن أسلوبها في صوغ العنوان القصصي: «لكني اخترعت أسلوبا اتبعته في كثير من قصصي، وهذا الأسلوب هو أن يكون عنوان القصة سطرا أولا تكمّله الجملة الأولى في القصة! ومثل ذلك قصتي وعنوانها: وخيّمَ الظلام...! وساد الصمتُ! صمت عميق مطلق. وقصة: ليلة بيضا...ليلة فرح فتيحة ومسعود» [2]. أما من حيث وظيفته الدلالية فهو يضفي على نص القصة جمالية على مستوى القراءة والتلقي؛ إذْ يقوم بـ«فعل التجسير بين ما تمّ التعرّف عليه في السابق (أي العنوان الرئيس) وعلم النص الجديد (اللاحق)» [3] هذا بخصوص العنوان الفرعي المصاحب لعنوان القصة، أما بالنسبة للعنوان الفرعي الذي يوجد داخل النص، فهو يقوم بتفكيك الكون الدلالي للنص الرئيس، ويعيد تركيزه في عوالم قصصية فرعية داخل النص، وكأنها هي النص الرئيس المقصود لدى القاص المبدع.

---

(1) جليلة الطريطر، في شعرية الفاتحة النصية، حنّه منيه نموذجا (السعودية، مجلة علامات في النقد، العدد 19، سبتمبر 1998) ص: 155.

(2) جاذبية صدقي، القصة القصيرة من خلال تجاربهم، مجلة فصول، مرجع سباق، ص: 269.

(3) عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 53.

نستحضر في هذا المضمار قصّتين، الأولى بعنوان «ثلاث رؤى مختلفة» (1) للقاصة «فاطمة المزروعي». والثانية بعنوان «حداثا جنون... وسرب غربان» (2) للقاص «أحمد المديني». ينقسم النص الأول «ثلاث رؤى مختلفة» إلى ثلاثة مقاطع سردية، لكل مقطع عنوانه الفرعي الخاص، كما يلي:

- المقطع الأول بعنوان: الرؤيا الأولى- الجريدة
- المقطع الثاني بعنوان: الرؤيا الثانية- المرآة
- المقطع الثالث بعنوان: الرؤيا الثالثة

اللافت في هذه العناوين الفرعية أنها تضم عننا فرعيا اخر يتمثل في دالّين لغويين هما: (الجريدة) في عنوان المقطع الأول. و(المرآة) في عنوان المقطع الثاني؛ فثمّة هرمية عنوانية تبدأ من العنوان الرئيس «ثلاث رؤى مختلفة» وتمرّ عبر العنوان الفرعي ذي المؤشر اللغوي الدال على الترتيب «الرؤيا الأولى، الرؤيا الثانية، الرؤيا الثالثة» لتصل إلى العنوان الفرعي الثاني «الجريدة» و«المرآة».

يتأسس فعل الحكي في هذه القصة على مفهوم «الرؤيا» بهذه الصيغة الإملائية خلافا لـ «الرؤية» الدالة على الإبصار والإدراك الحِسِّيَيْنِ؛ أي أنّ «الرؤيا» في القصة تؤسس لحبكة مضمرة غير مدركة حسيا، وغير معلّلة وفق منطق تتابع الأحداث، وتعالق الشخصيات بعلاقات محددة؛ فهي حبكة لا تقوم على نسيج من الأحداث، بقدر ما تقوم على «رؤيا» للواقع في لحظة زمنية معينة يعيشها السارد في واقع محدد سلفا، هذا الواقع هو ما عمدت القاصّة إلى تخصيص دلالته بالعناوين الفرعية، ففي المقطع الأول يصف السارد شخصية رجل يقرأ الجريدة، ويوغل السارد في وصفه، وصف الفضاء المحيط به: «**عينان تتحركان، تنظران إلى عناوين**

(1) فاطمة المزروعي، وجه أرملة فاتنة، مرجع سابق، ص: 61-63.

(2) أحمد المديني، أحدب الرباط، مرجع سابق، ص: 42-50.

الجريدة، العينان يعلوهما حاجبان مقوّسان، غليظان، يبدوان غير مرتبين، وتحتهما أنف طويل، عليه شعيرات خفيفة، وبجانبهما خدّان جافان، يتوسط الوجه فم كبير، وشفتان غليظتان، بينهما سيجارة، ينفث دخانها برتابة (...) بجواره طاولة مدوّرة، تبدو مصنوعة من خشب السنديان القديم، لديها ساق واحدة، يعلوها مفرش أبيض، يبدو لونه قديما، مطرّز بوردات ذهبية اللون...»[1]

وفي المقطع الثاني يصف السارد «امرأة» تنظر إلى المرآة، وتتفحصُ ملامح وجهها جيدا: «**شارع طويل، على جانبيه يمتد شريط يبدو وكأن لا نهاية له من أشجار النخل، (...) تعدل من وضع الغطاء على رأسها، تخفي خصلاتها الناعمة، تحضن كتبها إلى صدرها، تتمتم في توتر، بكلمات متقطعة تردد ما حفظته طيلة الليل ببساطة تفتح حقيبتها، تخرج مرآتها المدورة ذات الإطار الأسود، تنظر فيها بإمعان، تنفخ في انزعاج، تتضايق من الانتفاخ الذي تحت عينيها، تعيد مرآتها لحقيبتها، تسير بخطوات و اثقة نحو الطريق الممتد بلا نهاية ...»** [2]. أما المقطع الثالث فيصف فيه السارد «امرأة» في مقتبل العمر، ويُمعنُ في وصفها انسجاما مع حركة الرياح في الشارع: «...**تدفعها الريح بنعومة وسط دوامة هواء، مع كومة أوراق بعضها ممزق والآخر يبدو سليما، الشارع خالياً، صفير الرياح يرتفع بتقطعات مختلفة، يضرب النو افذ، يطل وجه مراهقة، بدأت ملامح الأنوثة تظهر فيه بشرة متوردة ونهدان صغيران يجاهدان في النمو، وردفان بدا في الاستدارة تتطاير رائحتها مع ذرات الرياح، تبدو ساهمة، وبيدها رسالة، تحضنها لصدرها، تهمس لنفسها بشوق، تعود الرياح إلى رحلتها المعتادة، حاملة معها كل ما تراه»** [3].

في كل مقطع من المقاطع أعلاه مؤشرات توهم القارئ بأنّ السارد ينقل واقعا حقيقيا، ولكل مقطع حبكته الخاصة المستقلة عن حبكة المقطع الذي يليه، لكنها

(1) فاطمة المزروعي، وجه أرملة فاتنة، مرجع سابق، ص: 61.

(2) فاطمة المزروعي، المرجع نفسه، ص: 62.

(3) فاطمة المزروعي، المرجع نفسه، ص: 62-63.

تلتقي جميعها في حبكة مضمرة مكثّفة في العنوان الرئيس؛ حيث تشكّل «الرؤى» المنفصلة مصدرا تخَيّلِيًّا لتكوين القصة الرئيسة «ثلاث رؤى مختلفة» والمتمثّلة في كل ما يُحتمل أن يراه الإنسان في معيشه اليومي ويثيره، بل ويجعله قادرا على التعبير عن واقعه في شكل هوية سردية مُصغّرة، يمثلها السارد في مقاطع ذات عناوين خاصة، وذات حبكة دلالية خاصة.

نلاحظ الأمر نفسه عند القاص «أحمد المديني» في قصته «حادثا جنون...وسرب غربان» حيث عمَدَ إلى وضع عنوان فرعي تحت العنوان الرئيس للقصة على النحو الآتي:

حادثا جنون ... وسربُ غربان

-قصّتان-

يفيد المؤشر اللغوي في العنوان الفرعي «قصّتان» دلالة أجناسية، فالقاص يعلن منذ البداية أنّ القارئ إزاء قصتين، وهذه استراتيجية توجّه فعل القراءة أثناء التلقي، ولكل قصّة عنوانها الفرعي الذي أشّرَ عليه بـ«الحادث الأول» ويحكي فيه السارد عن سفره إلى إحدى مدن المغرب الشمالية: «**اتفق لي صيف هذا العام أن زرت بلدة في شمال المغرب بغرض الاستجمام والتشمّس. بلدة ساحلية هادئة عموما، رغم كثرة من يفدْ إليها صيفا...**» [1] لكنه سيتعرض لمضايقات تفسد عليه رحلته السياحية: «**لما وصلنا إلى الموقع المطلوب، وجدناه مجهّزا بأرائك خشبية ومظلاّت. استأجرنا حاجتنا ونَشَرْنَا المناشف (...) وهاه من غفوة خفيفة، ودندنة في رأسي اخترقت سمعي جَلَبةٌ طارئة عن قرب وعن بعد في آن، فيها صوتان مختلطان: واحد لقريبي أعهده هادئا وإذْ هو عال، وثانٍ لشخص غريب عنّي...**» [2]

(1) أحمد المديني، أحدب الرباط، مرجع سابق، ص: 43.

(2) أحمد المديني، أحدب الرباط، مرجع سابق، ص: 45.

هذا الشخص الغريب، يستغرب جلوس السارد تحت الشمس وهو شبه عارٍ، بملابس البحر... فينهاه عن هذا السلوك بقوله: «**أنت عريان، شوف** [(1)] **أفخاذك عريانين...**» لكن السارد لن يستسلم له، بل سيرد عليه: «**قلت له سألبي طلبك، إنما بشرط، انظر إلى الشمس في الأعلى، إنها عارية، انظر جيدا، ووضعَ نظارتيه الشمسية من نوع ريبان ونظر فعلا. سألته ماذا رأيت؟ لم يَحَرْجو ابا، ظل صامتا مثل حمار، وهو فعلا حمارٌ في صفة آدمي، أجبتُ عنه: إنها الشمس، عارية كما خلقها الله وحارقة. الآن شيء ثان، ستمدُّ يدك، أمسكتُ بها نيابة عنه ووجهتها صوب الشمس، أدرْ قُرْصَها، فهمت، في الاتجاه الذي تريد لي، إذْ ذاك سأدور، فهمت، وعدتُ أسترخي وتركته يهذي: أولادي، عريان، أَعِبَادَ الله، الشمس حتى هي عريانة!**» [(2)]. أمّا القصة الثاني تحت عنوان «الحادث الثاني» يحكي فيها السارد عن عودته من البحر رفقة قريبه، واتجاههما نحو بائع طعام «الشّورو» الإسباني [(3)] وسيطلبان منه أن ينظف يديه، ويرتدي قفازا ثم يقدّم إليهما الطعام، غير أنّ البائع سيرفض هذا الطلب مدعيا أن ارتداء القفاز من عادة الغربيّين وليس المسلمين مخاطبا إياهما: «**المسلمين آش بينهم وبين الثقافة الغربية**» [(4)] فيعلّق السارد على هذا الحادث: «**لا أذكر جيدا ما حلّ بنا، هل انقضضنا عليه، أو كسّرنا الصندوق الزجاجي، أم شتمناه بأقذع السّباب، ربما حدث هذا أو أكثر، فكل شيء ممكن في حال الجنون (...) فسحبتُ خَايْ** [(5)] **سفيان، قلت اسمع، علينا أن نلوذ فورا**

---

(1) فعل «شُوف» في الدارجة المغربية يعني: انظر.

(2) أحمد المديني، أحدب الرباط، مرجع سابق، ص: 46.

(3) طعام عبارة عن عجين مقلي في الزيت يتم دهنه بالشكولاتة الساخنة، وهو من بقايا الطعام التي بقيت في المغرب بعد الاستعمار الإسباني لمدينة أصيلة المغربي.

(4) أحمد المديني، أحدب الرباط، مرجع سابق، ص: 49.

(5) «خاي» في الدارجة المغربية بمعنى: أخي.

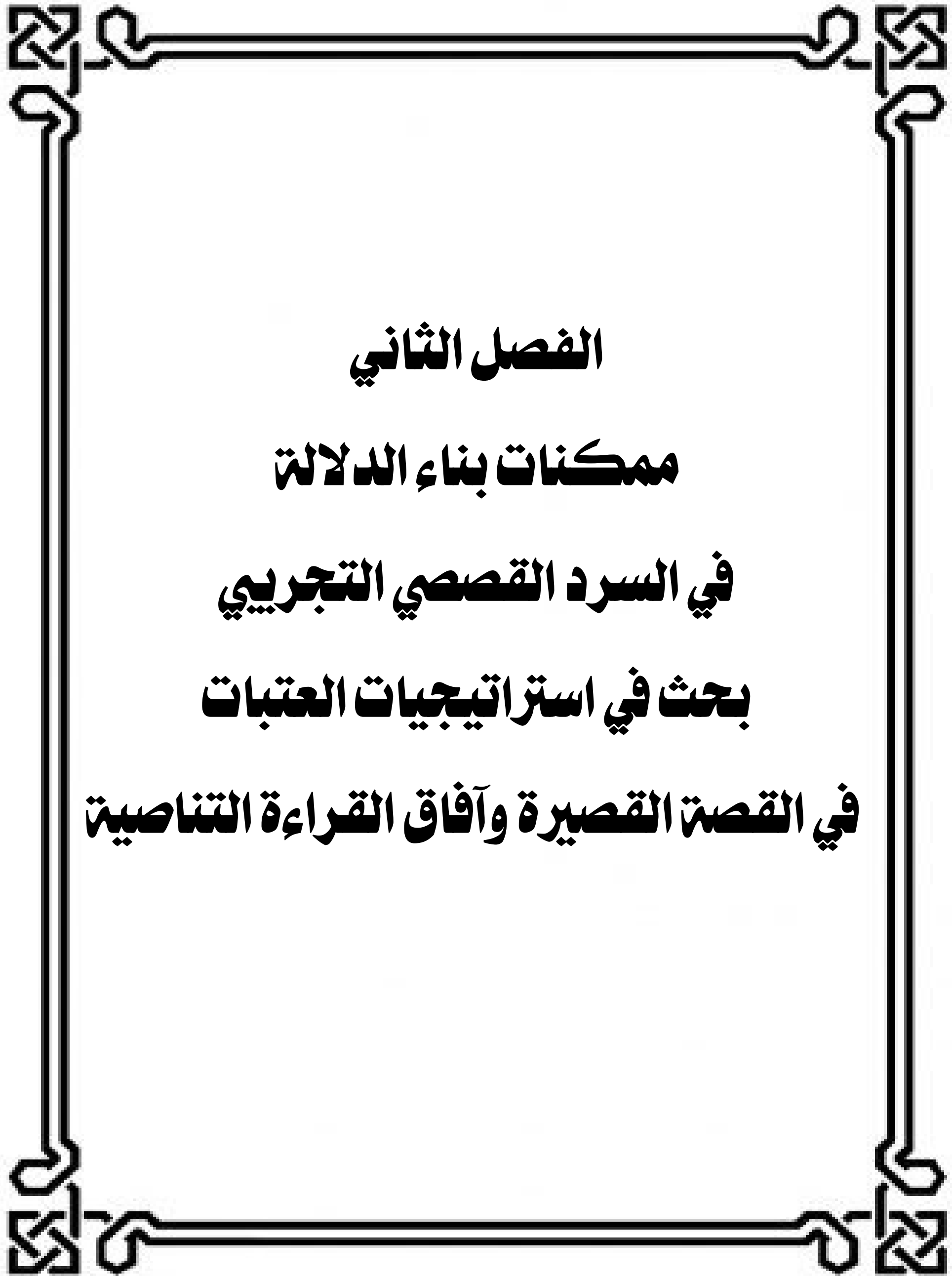
بمطعم بيبي، وحده يليق بنا، هناك سنلتقي بملة الإسلام والنصارى واليهود (...) في الطريق إليه حلّقَ فوقنا سربُ غربان ورفيف أجنحته يخفق غاق غاق!» [1].

ما نلاحظه، أنّ هذه القصة تضم قصّتين منفصلتين عن بعضهما، ولا شيء يربط بينهما غير الفضاء المكاني الذي تدور فيه أحداثهما، لكن القاص، يدرجهما في نص قصصي واحد، وتحت عنوان رئيسي واحد، ثم يعمد للفصل بينهما بعنوانَيْنِ فرْعِيَيْنِ، لكل عنوان حبكته المستقلة، وكونه الدلالي الخاص، وكأنّ القاص لا يريد بهاتين القصتين إلا قصّة «الجنون» المضمرة في الحادثين معا؛ حيث من الجنون أنْ يستجم الإنسان في فضاء لا يليق به، وكأنه أيضا يريد أن يسرد أحداثا كثيرا دالة على الجنون، لكنه، وفق منطق القصة القصيرة، لم يجد بدّا من الاقتصار على حادثين، صاغهما سرديا وفق رؤية تكثّهما في عنوانين دالّين. وليس ضروريا أن يعلّل ذلك بسلسلة من الأحداث، بما أنه يمكن أن يستعيض بمؤشرات لغوية تدل على التشاؤم الذي صحبه في هذه الرحلة، والذي يُستفاد من عبارة «سربُ غربان» التي يضمها العنوان الرئيس، وتتكرر في النص مرتين، إحداهما في نهاية الحادث الثاني: «**حلّقَ فوقنا سربُ غربان ورفيف أجنحته يخفق غاق غاق**!» وطيور الغربان (الغراب) في الثقافة المغربية تدل على التشاؤم.

بصرف النظر عن دلالة الحادثين، فإنّ العُنوانَيْنِ الفرعِيَيْنِ اضطلعا بدور جمالي في القصة الرئيسة، تمثّل في إمكان تفصيل الأحداث في كل منهما، دون لجوء القاص إلى قصة واحدة، وبالتالي فإنّ اختيار العناوين الفرعية في القصة القصيرة المعاصرة، ليس عبثيا، بل يعبّر عن وعي جمالي يتمثل في كون المحكي القصصي ليس

[1] أحمد المديني، أحدب الرباط، مرجع سابق، ص: 50.

بالضرورة أن يتجلّى في مظهر واحد، فمن خلال المناورة السردية يمكن للقاص أن يبني حبكة من قصتين أو أكثر، كلها ترتد إلى حبكة في البنية العميقة، يضمرها السارد، ويستكشفها القارئ من خلال قراءته. كما أنّ اعتماد القصاصين المعاصرين على إمكانية العنوان الفرعي بجميع تجلياته، فتح آفاق جديدة لتكسير رتابة الحدث الواحد الذي طالما بُنيتْ عليه القصة القصيرة التقليدية، وصار بالإمكان أن تقوم القصة على أكثر من حدث.



الفصل الثاني

ممكنات بناء الدلالة

في السرد القصصي التجريبي

بحث في استراتيجيات العتبات

في القصة القصيرة وآفاق القراءة التناصية

«كل عتبة يُفترض أنْ تخلقَ وضعية تواصلية معيّنة، ما بين كل من الباث (الكاتب) والمتلقي، عبر الرسالة، أي التيمة التي تفترض أن يدور حولها موضوع العتبة» [1].

عبد المالك أشهبون

1. عتبات القصة القصيرة: من الفجوة النصية إلى جمالية القراءة التناصية

مع دخول الكتابة السردية حقبة التجريب، بحث مبدعو القصة القصيرة عن ممكنات جديدة للكتابة القصصية، تجلّت في أشكال نصية متنوّعة في سطح النص، أطلق عليها النقد مصطلح «العتبات» [2] [thresholds]، وهي مختلف النصوص التي تحيط بالنص الرئيس، وتنقسم إلى العنوان، والمقدّمة، وعتبة التصدير، وعتبة الإهداء، وغيرها. غير أنها لا تتجلّى على سطح النص القصصي كلها دفعة واحدة، وبنفس الدرجة من الأهمية في الإبداع القصصي، الشيء الذي جعلها موضع تباين على صعيد الإبداع من قاص لآخر. كما لا توضع في مكان واحد؛ حيث لكل عتبة موضعها الخاص في السياق النصي الموازي للنص الرئيسي، فعتبة الإهداء توضع في الصفحة الأولى، ثم تليها عتبة المقدّمة، ثم تليها عتبة التصدير، ثم عتبة كلمة الغلاف، ثم عتبات أخرى يتم وضعها في مواضع مختلفة؛ بحيث تحيط بالنص من كل جانب، و«تضطلع بوظيفة من الوظائف، ولا يمكن أن تكون بريئة في وضعها وموقعها وتركيبها» [3].

غير أنّ اللافت في هذه العتبات أنها لا تكون دائما من إبداع الكاتب-المبدع، بل نلفيها في بعض الأحيان أقوالا مقتبسة من كُتّاب آخرين؛ فلاسفة، ومفكرين،

(1) عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية (القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2016)، ص: 46-47.

(2) يعود مصطلح «العتبات» إلى الناقد الفرنسي «جرار جنيت» الذي أصدر كتابا بعنوان: [Seuils] عام 1987، وهو الذي شكل فتحا نقديا جديدا، سلط فيه الضوء على النصوص الموازية للنص الأدبي المركزي؛ بحيث قدّم تصورا نظريا شاملا لتلك النصوص، وصنّفها وفق وظائفها وأهميتها.

(3) عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 42.

وأدباء..، أي أنها تناصات، خاصة عتبة التصدير التي توضع في الصفحة الأولى قبل الصفحات التي تتضمن النصوص الرئيسية، والتي عرّفها «Bernard Duries» بأنها «شاهدٌ يوضع في مستهل عمل أو فصل للإشارة إلى روح هذا العمل أو الفصل» [1]، واعتبرها «جرار جنيت» بأنها «حركة صامتة لا يمكن إدراك مغزاها إلا من خلال تأويل القارئ» [2]، مما يؤدي -منهجيا- إلى ضرورة تلقيها وفق إطار نظري يسمح بوضعها في سياقها النصي أولا، وينطلق منها أثناء بناء الدلالة، وتأويل ممكناتها، دون إغفال الدلالات المتسربة إليها (عتبة التصدير) من رحمها الذي ولدت منه أول مرّة، لتنتقل إلى محضن نصّي جديد، وتؤسس فيه دلالة جديدة، وما بين مصدر القول المُقتبَس، والنص الحاضن ثمة فجوة نصية يملؤها القارئ.

يستند التواصل بين النص والقارئ إلى معيار ملء الفجوات النصية في تجربة الكاتب التي يمثلها النص، وفي تجربة القارئ التي تمثلها قراءاته وما علق في ذاكرته، من هنا تنشأ العلاقة التفاعلية مع النص الأدبي، وهذا التفاعل النصي لا يتحقق بدون ذات مُؤوِّلة، فهو نشاط تأويلي يعكسُ رؤية الذات القارئة للنص، وتصور محتوم عن تجربتها التفاعلية، وليس هناك إطارا نظريا تنضبط في ضوئه العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ، ولكنها حسب «فوفلغانغ إيزر» تكمن في النص؛ إذْ «القوانين التي قد تقنن هذا التفاعل تتفتت في النص ولا بد أولا أن يعاد تجميعها أو في معظم الحالات يعاد تركيبها قبل أن يتمكن أي إطار مرجعي من الاستقرار» [3]. فالمعايير التي ينضبط لها التفاعل النصي لا تتحدد في خارج النص، بل توجد في داخله؛ أي إنها تتوزع على مختلف الوحدات النصية، وأن القراءة الأدبية هي الكفيلة وحدها بإظهارها وإبراز وظيفتها التوجيهية للقارئ.

---

(1) Bernard Duries; Les procédés littéraire, (Dictionnaire Gradur, 1984) P: 10.

(2) G, Genette: Seuils, edition (seuil, paris, 1987) p: 135.

(3) فوفلغانغ إيزر، فعل القراءة، مرجع سابق، ص: 172.

إنّ القارئ، وهو يجابه النص، يجد «لا توافقا كبيرا» بينه وبين النص هذا «اللاتوافق» هو ما يُسمّى بالفجوة النصية [Text gap]، ويعمل القارئ في عملتي القراءة والتأويل على ملء فراغاتها. وبهذه الطريقة يتحقق التواصل الأدبي والتفاعل النصي بين النص والقارئ، إذ إن العلاقة الناجحة لا تحدث إلا بتغيير توقعات القارئ عن النص.

إن اللاتوافق الحاصل في المنطقة البيْنيّة (تفاعل النص والقارئ) هو المحفّز الأول في عملية القراءة؛ حيث يثير باستمرار ذاكرة القارئ، ويدفعها للتساؤل عن البنيات النصية الدالة التي يكتنزها النص. ومن خلال التساؤلات يبدأ اللاتوافق في التلاشي تدريجيا، وفي مقابل ذلك تنشأ أرضية مشتركة بين النص والقارئ على متنها تُبْنَى الدلالة تفاعليا، بعيدا عن الإسقاطات الخارجية؛ أي باستناد القارئ على ممكنات النص نفسه؛ فالنص ينهض على جملة من المؤشرات اللغوية الدالة التي تتجلّي في العتبات النصية الموازية للنص الرئيس، وفي العناوين، وفي الخطاب المقدّماتي، وفي كل ما من شأنه أن يكون متكئا نصيا لدى القارئ، وهذه المؤشرات هي التي تفرض على القارئ أن يظل مرتبطا بالنص أثناء إنتاج الدلالة، ولذلك فإنه «سيتشبث بمعانيه التي يشكلها ولن يغيرها أبدا، لكنه يعدلها بشكل دائم نظرا لخضوعه لشروط النص ورؤيته الفنية الموجهة» [(1)]. تنشأ تبعا لهذه الرؤية التأويلية، دلالات مرتبطة بمرجعين، أولهما؛ ذاكرة القارئ وخياله. ثانيهما؛ ما لم يقله النص، أي الدلالات الكامنة في الفجوات، وهي التي تشكل «باعثا وحافزا حادا وقويا يدفع القارئ إلى ممارسة التأويل العميق قصد إدراك رمزيته وإشاريته» [(2)].

---

(1) عبد الله لحميمة، الرواية المغاربية، دراسة تأويلية (دمشق: دار النايا للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2014) ص: 216.

(2) عبد الله لحميمة، المرجع نفسه، ص: 217.

في هذا السياق، نستحضر مجموعتين قصصيتين استندت -جماليا- إلى وضع عتبة التصدير في نصها الرئيس، الأولى «كحل إثمد» للقاصة «فاطمة المزروعي»، والثانية «الذمة المعكوسة» للقاص «رضا نازه». ويأتي الاستناد إلى هاتين المجموعتين معلّلا بكونهما تشتركان في توظيف استراتيجية عتبة التصدير، مما يجعل هذه العتبة سمة بارزة ومشتركة في خطابها القصصي، وفي ممكنات التجريب التي استندت إليها على مستوى الكتابة وبناء الدلالة.

2. «كحل إثمد»: عتبة التصدير وتشكّل الرحم السيميوطيقي العميق للنص

تضعنا القاصّة «فاطمة المزروعي» من خلال مجموعتها القصصية «كحل إثمد، وقصص أخرى» [1] أمام افتراضات معرفية متعددة للقراءة؛ فمجموعتها منذ لقائها الأول بالقارئ تُحاول أن تخلقَ أفاقا لا محدودة للقراءة، كما أنها تفتح مسارب سردية متباينة لنصوصها القصصية على مستوى بناء دلالاتها؛ ذلك أنها تضع أمام القارئ عتبة تصدير تضمّ نصا عبارة عن قول مأثور عن الشاعر والمتصوف «شمس الدين التبريزي» يقول فيه: «**إن الطريقة التي نرى فيها الله ما هي إلا انعكاس الطريقة التي نرى فيها أنفسنا؛ فإذا لم يكن الله يجلب لنا سوى الخوف والملامة؛ فهذا يعني أن قدراً كبيراً من الخوف والملامة يتدفق إلى نفوسنا؛ أما إذا رأينا الله مُفْعما بالمحبة والرحمة، فإننا نكون كذلك**» [2].

تموضعَ هذا القول في الصفحة «11» قبل الصفحات التي تبدأ فيها النصوص القصصي تتالى؛ فالقارئ لا يلج النصوص القصصية إلا بعد أن يقرأ هذه العتبة، هذه الأخيرة تدفعه لوضع جملة من الافتراضات المسبقة، خاصة أنه يعلم من خلال المؤشر الأجناسي الموجود على الغلاف «وقصص أخرى» أنه أمام مجموعة أقاصيص، فيتساءل: ما قيمة هذا القول بالنسبة للنصوص القصصية التي هو

(1) فاطمة المزروعي، كحل إثمد وقصص أخرى (الشارقة: معهد الشارقة للتراث، الطبعة الأولى، 2024).

(2) فاطمة المزروعي، المرجع نفسه، ص: 11.

مُقبلٌ على قراءتها؟ فهي ليست مجرد عتبة عابرة، فقد وضعتها القاصّة في صدر مجموعتها القصصية، كما أنها اختارت تيمة «المحبة» التي تشكل البؤرة الدلالية للقول المُقتَبَس، وانطلاقا من التشابك الأولي بين القارئ وهذه العتبة، يضع فرضيات أولى توجه «أفقَ انتظارِه»، وذلك بفعل الوظيفة التوجيهية لهذه العتبة حسب الناقد «جرار جنيت» (1)، وبموجب تلك الفرضيات تُملأُ الفجوات بين العتبة وما تحمله من دلالات، وبين مختلف النصوص القصصية التي تضمنتها المجموعة، وعبر هذا الملء يتحقق التواصل الأدبي بين القارئ والنص، ذلك أنّ «كل عتبة يُفترض أنْ تخلقَ وضعية تواصلية معيّنة، ما بين كل من الباث (الكاتب) والمتلقي، عبر الرسالة، أي التيمة التي تفترض أن يدور حولها موضوع العتبة» (2)، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى تضطلع عتبة التصدير في المجموعة «كحل إثمد» بوظيفة توليد الدلالة المركزية التي تتناسل من رحمها دلالات النصوص القصصية؛ أيْ أنَّ قول «التبريزي» هو الرحم السيميوطيقي العميق لمجموع القصص، بصرف النظر عن اختلاف الأحداث والشخوص والأمكنة، وغيرها من العناصر الفنية التي تصير طوعا للدلالة المركزية.

ما يزكّي هذه القراءة هو الموضع الذي وُضعتْ فيه العتبة، أي ما قبل القصص مباشرة، خلافا لعتبة التصدير التي يضعها بعض الكتّاب تحت عناوين النصوص القصصية، فتكون موجّهة لدلالة النص القصصي الذي وردت موازية لعنوانه. أما في تجربة «كحل إثمد» لدى القاصة «فاطمة المزروعي» فإنّ التصدير يوجه دلالة المجموعة برمتها، وهي بالتالي تؤسس لمفهوم جديد في الكتابة القصصية، ينهض على

(1) يذهب الناقد جرار جنيت إلى عتبة التصدير تضطلع بعدة وظائف منها: التعليق على العنوان، خاصة إذا كان العنوان يتضمن إيحاءً أو ترميزا. ثم التعليق على المتن وشرحه، وبيان مقاصده، غير أن هذا الشرح لا يكون مباشرا، بل يتوقف على مهارة المتلقي، فالتصدير (يجب أن يضاعف من حساسية القارئ وانفعاله). ثم بيان أهميّة صاحب التصدير وفي هذه الحالة، يكون الغرض من التصدير هو صاحبه في الأصل، خصوصا إذا كان صاحبه ذا شهرة فكرية أو أدبية. انظر: G. Genette, Seuils, p 145-148.

(2) عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 46-47.

توزيع الدلالة بين المحكي القصصي المبثوث في أتون السرد بجميع أشكاله، وبين تيمة العتبة، وبلحاظ أفق الانتظار الذي يضعه القارئ إزاء تيمة المحبة التي يدعو إليها قول «التبريزي» سلطت القاصة الضوء على مجموعة من القيم الإنسانية النبيلة التي يزخر بها المجتمع الإماراتي، والذي عمدت القاصّة إلى تمثيله سرديا من خلال حكايات مستمدة من رحم الحياة الشعبية، نفصّل الحديث عن بعضها في الآتي:

1.2 قيمة التعايش

يضعنا قول «التبريزي» أمام دلالة محورية مفادها أنّ أننا يجب أن نرى الله رؤية مفعمة بالمحبة والسلم والرحمة، رؤية متصالحة مع ذاتها، استحضرت القاصّة «المزروعي» هذه الدلالة من رحم المجتمع الصوفي الذي تربّى فيه الشاعر والمتصوف «التبريزي» لكنها عمدت إلى ربطها بثقافة وذاكرة وطنها الإمارات، انسجاما مع روح وفلسفة وطنها، والتي تتجلّى في التسامح والأخوة الإنسانية، ففي القصّة المعنونة بـ«بقشة أمونة» [1] تحكي القاصّة عن شخصية تدعى «أمونة» تعيش في وسط اجتماعي متنوع من حيث الجنسيات والأعراق والديانات، كل هؤلاء يعيشون باطمئنان وسلام في وطن واحد هو الإمارات، بحثا عن رزق كريم، ورغم هذا الاختلاف فإن «أمونة» تزور جميع البيوت بصرف النظر عن ذلك الاختلاف، وتعرف عن تلك المنازل كافة الأسرار: «**كبرت بين أحضان الفرجان وطرقاتها وشوارعها، حفظت بيوتها وأسرارها وأطفالها، وصارت ذاكرتها حول هذا المجتمع والعالم الذي عاشت فيه بكل تفاصيله، من جمال وقبح وفرح وتعاسة أحيانا. كانت تشارك أهالي الحي أفراحهم، وشهدت ولادة أبناء الحارة**» [2] وفضلا عن ذلك، فإنها محبوبة من طرف الجميع، وكأنّ هذه الشخصية المستمدة من رحم الموروث الشعبي الإماراتي تعكسُ قوة قيمة التعايش بين الناس رغم اختلافاتهم، وكأنّ

---

(1) فاطمة المزروعي، كحل إثمد، ص: 13-34.

(2) المزروعي، كحل إثمد، ص: 17.

القاصة تريد بناء دلالة متعالية من خلال استحضار دور المحبة في تأسيس مجتمع متعايش رغم التحديات التي تواجه مكونّاته؛ بحيث يكون ذلك التعايش هو مصدر قوته، وسبيله نحو الازدهار والرقي.

2.2 قيمة الحب

في القصة المعنونة بـ«ابن البحر» [1] تسلط الحكايةُ الضوء على قيمة «الحب» من خلال شخصية «بحر» التي تعيش حياة غامضة، فلا أحد من الشخصيات يعرف عنها شيئا: «**يحكي كبار السن في مجالسهم الكثير عن بحر، كما يرددون دائما أنه جاء من البحر، ونسجت حوله الكثير من الأساطير والحكايات**» [2] لكن هذه الشخصية «**رمز من رموز الخير التي جاءتهم على هيئة بشر، ولم يفهموا معناها إلا مع مرور السنين**» [3] ورغم أنها تمرّ بتحديات كبيرة في مجتمعها، أبرزها رفض تزويجه بـ«سارونة»، واتهامه بالتحرّش، والحكم عليه من قبل شيوخ القرية بعقوبة الجلد ظلما، فإنها تظل مرتبطة بها، رغم هذه التحديات، ففي النهاية يكتشف القارئ أنّ «**بعض المسافرين العائدين عن طريق البحر يحلفون إنهم شاهدوا سارونة ومعها بحر وأطفالهما في عرض البحر وهم في سعادة بالغة. ويقول آخرون إنهم شاهدوهما في الحارات يلعبان لعبتهما المفضلة الغميضة، وأصواتهما عالية، وخلفهما يركض أطفالهما بسعادة**» [4].

---

(1) المزروعي، كحل إثمد، ص: 35-52.

(2) المزروعي، كحل إثمد، ص: 36.

(3) المزروعي، كحل إثمد، ص: 36.

(4) المزروعي، كحل إثمد، ص: 51-52.

3.2 قيمة العطاء

في القصة المعنونة بـ«بنت المطر» [1] تعمد القاصّة من خلال «الساردة» إلى الحفر في جمال الروابط الأسرية والاجتماعية؛ حيث تروي الساردة ذكرياتها مع والدتها المحبوبة والمعروفة بكرمها وعطائها الدائم والمستمر: «**كانت تحضر معها في كل زيارة علبة ماكنتوش فاخرة (كواليتي ستريت) بألوانها الزاهية، تقول لي بكل حب: إنها لا تحب أن تذهب إلى أيّ مكان من دون أن تحملَ في يدها هدية، أستسلم لكلمات أمي تماما، فجميع صديقاتي في المدرسة كُنّ يعرفن كرمها من خلال كلامي الزائد عنها، إنها تهدي الجميع من حولها من دون استثناء، تومن بأن تلك التوزيعات التي تنوّعت بين عُلب الشكولاته، والبسكويت، والكعك تقربنا من بعضنا بعضا، فينشأ مجتمع قائم على المحبّة**» [2].

يتجذّر هذا السلوك الاجتماعي النبيل الذي تقوم به أم الساردة باستمرار في شخصية ابنتها التي ستحاول أن تبقى وفية لذكرى والدتها، فتعمل على زيارة أقاربها، وجيرانها دائما: «**صحيح أنني لم أكن في مثل كرم أمي، ولا صبرها ولا عطائها ولا نزاهتها، ولا حتى في دماثة أخلاقها وصبرها في الاعتناء بالعالم، ولكنني كنت أحاول مع نفسي و ابنتي الصغيرة، كنت أحاول، وأحاول لأتغيّر للأحسن**» [3] وهذه الرغبة في الحفاظ على عادة والدتها في العطاء والكرم نابعة عن حسن التربية التي تربّت عليها الساردة؛ حيث كانت أمها تربّيها على هذه القيمة الإنسانية النبيلة، تقول الساردة عبر تقنية الاسترجاع: «**وكانت أحيانا ترسلني إلى بيت الجيران بطبق من الفاكهة، أو من الهريس، أو من العصيدة؛ وكلمتها الشهيرة تظل في أذني: (الناس بالناس والكل بالله). تلك العادة تقطعها، بل صارت جزءا من حياتنا اليومية،**

(1) المزروعي، كحل إثمد، ص: 63-85.

(2) المزروعي، كحل إثمد، ص: 63-64.

(3) المزروعي، كحل إثمد، ص: 85.

حتّى بعد أن انتقلنا من منزلنا، في تلك الزيارات كانت أمي تفرح كثيرا، وكأن تلك الزيارات ترد لها الروح والسعادة والفرح اليومي» [1]. تتسرب في المقطعين السرديين أعلاه دلالة مضمرة بتوصية النبي الكريم بأهمية العطاء والهدية لخلق المحبة بين النفوس، وتهذيبها، كما هو مستفاد من الحديث النبوي الشريف «**تهادوا تحابّوا**»[2].

إنّ القيم الإنسانية التي عمدت القاصة فاطمة المزروعي إلى تمثيلها في النصوص القصصية تتفاعل مع الدلالة المحورية التي يولدها قول التبريزي المتضمن في عتبة التصدير، لكنها بخبرتها القصصية تقوم بتحوير ذلك القول نصيا ليصير ناطقا على لسان شخصيات قصصها التي تنتمي إلى روح المجتمع الإماراتي، والمنجلي في الحكايات الشعبية، ورغم أنّ الكاتبة تعي بأنها حكايات محلية، إلا أنها حوّلت الأحداث، والأقوال إلى مؤشرات حاملة لقيم إنسانية متعالية ينبض بها مجتمعها المعاصر، كما أنها استطاعت من خلال هذا الإمكان التجريبي الجديد أن تستدعي نصوصا خارجها، وتعيد قراءتها لصالحها الخاص، أي أنها أنها لم تتركها مستقلة بخطابها الفني الخاص، بل عملت على تحويرها وإدخالها في صلبها من خلال إصباغ سمة القصصية عليها، يتضح ذلك في المثل الشعبي الذي استشهدت به «أم الساردة» في تسويغ كرمها الحاتمي: **(الناس بالناس والكل بالله)**. وقد عمدت الكاتبة في عتبة الهامش رقم [34] في الصفحة [65] إلى شرح المثل الشعبي، بأن معناه يكمن في أنّ «**الناس في حاجة للتعاون فيما بينهم؛ فالإنسان يكون ضعيفا بنفسه و أقوى بمن حوله**»، بهذا الشرح، تكون الكاتبة قد أخرجت القيمة من نسقها السردي المحلي إلى سياق متعالٍ وكوني، بقدر ما تدعو إليه الكاتبة، فهو متجذر في السلوك الشعبي لدى الناس في مجتمعها.

---

(1) المزروعي، كحل إثمد، ص: 65.

(2) أخرجه البخاري في الأدب المفرد.

لقد اضطلعت عتبة التصدير في المجموعة القصصية «كحل إثمد» بوظيفتين اثنتين، الأولى؛ جمالية، تمثلت في «المظاهر الخطية التي من خلالها يتخلق الموضوع الجمالي للنص» [1]. الثانية، توجيهية؛ حيث وجّهت القارئ إلى افتراض دلالات لا تتحقق إلا عبر فعل قراءة النصوص، وهذا الفعل هو من إنجاز القارئ الذي تتجاوز قراءته حدود النص المركزي إلى قراءة كل ما يحيط به من نصوص موازية (العتبات)، كما يثبت هذا الاختيار الجمالي أنّ ممكنات التجريب في بناء الدلالة لا حدود لها في القصة التجريبية.

3. «الذمة المعكوسة»: عتبات القصة القصيرة وجمالية القراءة التناصية

خلافا للرواية، كثيرة هي المجاميع القصصية التي يعمد مبدعوها إلى وضع مقدّمة لقصصهم، إما بأنفسهم، فيكون التقديم ذاتيا، أو ينبري غيرهم لكتابتها بطلب من الكاتب-المبدع، فيكون التقديم غيريا [2]، ضمن هذه الفئة من المجاميع تندرج المجموعة القصصية «الذمة المعكوسة» [3]، فهي تستند إلى عتبتين: الأولى مقدّمة من إنجاز القاص نفسه. والثانية؛ عتبة التصديرات، وضعها الكاتب تحت عناوين النصوص القصصية. ولعلّ إصرار القاص على وضع مقدمة ذاتية لعمله القصصي ينمّ عن رغبة دفينة لتمرير خطاب معيّن لا يمكن البوح به إلا من خلال

---

(1) عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 48.

(2) معظم المتون القصصية المعتمدة في هذه الدراسة تضمنت عتبة التقديم؛ فمجموعة «كحل إثمد» قدّم لها الدكتور «عبد العزيز المسلّم»، و«جدار آيل للانقضاض» قدّم لها الناقد «نور الدين السفياني»، و«أحدب الرباط» قدّمها كاتبها نفسه «أحمد المديني»، و«الذمة المعكوسة» قدّم لها كاتبها «رضا نازه» و«شتاء قاسٍ آخر» قدّمها الشاعر والناقد «شوقي بغدادي»، والمجموعة «مجنون الورد» قدّم لها الناقد «محمد برادة». ولا نعدم نصوصا قصصية اعتمد كُتابُها التقديم استراتيجية نصية للتواصل مع القارئ.

(3) رضا نازه، الذمة المعكوسة، مجموعة قصصية (المغرب-مراكش: المطبعة والورقة الوطنية، الطبعة الأولى، 2015).

خطاب تقديمي من إنجازه هو، وكأنه يريد من تقديمه تحقيق ما سمّاه «جرار جنيت» بـ«تأمين قراءة جيدة للنص» [1].

1.3 خطاب المقدّمة وتوجيه القراءة

بدءا من الصفحة السابعة، يضع القاص «رضا نازه» عتبة المقدّمة بعنوان «توطئة وتنويه» ليؤسس جسرا تواصليا مع القارئ قبل أن «يطأ» النص الرئيسي؛ حيث عمد إلى «التنويه» بمحاولته لتفسير دواعي اختياره للعنوان «الذمة المعكوسة» دون أن يفرضَ تفسيره على القارئ، لأنه يعلم أنّ النص عندما يصل إلى القارئ، يصبح هو المسؤول الأول عن بناء دلالاته انسجاما مع فرضية «موت المؤلف» الشهيرة، لكنه يُحاول، ويعتبر محاولتهُ أمانة أدبية، فيقول: «الأمانة الأدبية قبل الأمانة العلمية، ونحن إلى قليل من الأدب أحوج منا إلى كثير من العلم. ليست هذه المجموعة القصصية من التاريخ في شيء، مع أنها تؤرخ للحظات وأشخاص افتراضيين، ومع أنها مدينة بعنوانها لعنوان فقرة من فقرات كتاب فلسفي تاريخي»[2]. يضعنا هذا القول أمام «أمانة» المبدع الذي يقرّ بأن عنوان مجموعته مقتبسٌ من فقرة ضمن كتاب «الأصول الاجتماعية والثقافية للوطنية المغربية» للمؤرخ والفيلسوف «عبد الله العروي»، ثم يتساءل: «هل يصح مفهوم من هذا القبيل عنوانا لمجموعة قصصية؟» فيجيب قائلا: «المفهوم رغم جديته صادف بغيتي؛ إذْ في صيغته المقلوبة شيء من ظَرَفِ فقهاء الفلسفة أو فلاسفة الفقهاء ودعابتهم، بل وسخريتهم. هل الحماية-الذمة المعكوسة كانت حدثا أم هي نمط متصل مستمر؟ أليست هي نِحْلةُ الغالب التي تجعل المغلوب يعتقد في غالبه الكمال والجمال في جميع أحواله (...) هل نجحت المجموعة في تشخيص المفهوم المستمر بقطع النظر عن شكله البدائي أو أشكاله الأخرى المتوالدة المتوالية؟ أيهما

[1] G, Genette: Seuils, p: 183.

[2] رضا نازه، الذمة المعكوسة، ص: 07.

أسبق؟ المفهوم أم الخبر؟ لا يُنكَر فضل المؤرّخ في صياغة المفاهيم المفسّرة الملهِمة. لكن فضل القاص سابق، إذْ إنه هو في حكم الأخباريّ، وأنت خبير أن الأخباريّ هو مُورّدُ مادّة المؤرّخ الخام. والناقد بصير» [1].

إذا تجاوزنا دلالة مفهوم الذمة وأحكامه كمّا نظرّ لها فقهاء الإسلام، وأرّخها المؤرخون، فإنّ أهمّ ما يلفتُ الانتباه في المقدمة كونها لم تقدّم جوابا عن سؤال الكاتب-القاص حول صحّة أن يكون هذا المفهوم عنوانا، وكأنه لا يسعى لتقديم الجواب بقدر ما يسعى إلى التساؤل وإثارة الإشكال المتصل بواقع معيّن يتمثّل في تغيّر جهة «الذمة-الحماية»؛ فالذمة في السياق التاريخي الإسلامي كانت تعني حماية ورعاية غير المسلمين الذين يعيشون تحت حكم المسلمين، لكن هذا الوضع تغيّر وأصبحت «ذمّة مقلوبة» [2] تتجلّى في حالة التبعية التي يعيشها الفكر العربي الحديث للفكر الغربي، والاعتماد عليه في كل شيء، والتي أدّت إلى سلب القدرة على توليد الفكر المستقل والنهضة الحقيقية. وأمام هذا الوضع المعكوس، لم يجد القاص «رضا نازه» بدّا من إعادة طرح الإشكال من منظار قصصي، دون تقديم الجواب عنه؛ فالمقدّمة تعلنُ منذ البداية أنّ المجموعة القصصية منسجمة مع النزعة التجريبية التي تثير الأسئلة أكثر مما تجيب عنها، كما سبقت الإشارة في المدخل النظري. وهذا واضح في تساؤل القاص عن مدى نجاح مجموعته القصصية في تشخيص واقع الذمة المعكوسة كما هو في السياق المعاصر، وتمثيله سرديا؛ فهو يعلن من خلال موجّهات لغوية محددة في المقدّمة أنّ السرد القصصي يمكن أن يكون مادة أولية تُفسّر في ضوءها المفاهيم، ذلك أنّ القاص هو الأخباري الذي يوفر تلك المادّة، وفضله سابق على فضل المؤرخ.

---

(1) رضا نازه، الذمة المعكوسة، ص: 07-08.

(2) عبد الله العروي، الأصول الاجتماعية والثقافية للوطنية المغربية (الدار البيضاء-بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2016) ص: 433.

تعكسُ مقدّمة القاص «رضا نازه» لمجموعته طابعا إشكاليا، فهي تنتمي لروح الخطاب المقدماتي في «الحساسية الجديدة» الذي لم يعد تقريظيا، بل تحوّل إلى «فضاء للتوقف على بعض الرؤى الإبداعية غير المسبوق إليها» [1]، فهي تضمرُ صوتا فلسفيا يتسرّب منذ البداية إلى النصوص القصصية؛ فليس عبثا أن يستحضر القاص مفهوم الذمة، ويقوم بِتَوْفِيدِهِ من محضنه الفكري والديني والفلسفي إلى المحضن القصصي، إلا أن يكون ذلك الاستحضار تفاعلا بين حقول معرفية وحقل الأدب المتمثل في السرد القصصي، وكأنه يستشكل موضوعه من منظار السرد، حتى لا يبقى ذلك الموضوع محتكرا من قبل الخطاب الفلسفي والديني، وهو ما سيعمل على تعميقه من خلال التفاعلات النصية الصريحة التي يقتبسها القاص، ويضعها موازية لعناوين النصوص في المتن القصصي.

2.3 عتبة التصدير وتناصية القراءة

تتكئ نصوص المجموعة القصصية «الذمة المعكوسة» على استدعائها لسجلاّت نصية متباينة ومتعدّدة، وتضعها في موضع العتبة، فتعمل على إدخالها إلى نسقها القصصي، وتتفاعل معها تفاعلا حادا، يدفع القارئ إلى شحذ معارفه السابقة، وقدراته الإدراكية، لكي يستطيع ملء الفجوة النصية بين عتبة التصدير والنص القصصي الذي ترتبط به، ذلك أنّ هذه العتبة تضمنت سجلات نصية مختلفة؛ بحيث لكل نص قصصي عتبته الخاصة، خلافا لما رأينا عند القاصة «فاطمة المزروعي» التي وضعت عتبة تصدير واحدة شكلت رَحِمًا سيميوطيقيا عاما لمجموعتها القصصية «كحل إثمد»؛ وهذا الاختلاف بين المجموعتين القصصيتين يكشف بوضوح الحرية الإبداعية لدى القاص التجريبي؛ بحيث يمكنه توظيف إمكان كتابي واحد، ولكن بطرق مختلفة، فكل قاص يوظفه بلحاظ رؤيته الإبداعية لتيمة نصوصه، هذا من جهة. والملاحظ أيضا، أنّ القاص حينما يستحضره تلك

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص: 89.

النصوص في سياق التفاعل النصي بينها وبين مجموعته، يقتبسها دون الإحالة على أصحابها، أي إنّ الدلالة المتسربة للنص القصصي هي دلالة النص المقتَبَس-المنقول وحدَهُ دون تأثير من صاحبه (قائله)، وبالتالي فإنّ عتبة التصدير لدى القاص «رضا نازه» لا تبتغي إبراز أهمية صاحب القول المقتبس، وكأنّه بقدر ما سعى لتأسيس جمالية للتفاعل النصي الذي تضطلع به عتبة التصدير، بقدر ما يسعى أن تحتفظ نصوصه القصصية بخصوصيتها الدلالية دون تأثير خارجي. ومن جهة أخرى، فإنّ تعدد النصوص المقتبسة، يدفع القارئ إلى مضاعفة الجهد التأويلي لملء الفجوة بينها وبين عتبة المقدمة من ناحية، والدلالة العامّة لنصوص المجموعة برمتها؛ أي أنّ للمجموعة خيطا ناظما لدلالاتها، هو ما أومأ إليه القاص في المقدّمة، وقصد إلى تحقيقه في تساؤله: «هل نجحت المجموعة في تشخيص المفهوم المستمر بقطع النظر عن شكله البدائي أو أشكاله الأخرى المتوالدة المتوالية؟» [1] وهذا تصريح واضح من القاص أنّ تشخيص مفهوم «الذمة المعكوسة» وتمثيله مهمة تنهض بها جميع نصوصه القصصية، ولا ينهض بها نص قصصي واحد منفرد؛ أي عليها أنْ تنصهر كلّها في بوتقة واحدة هي النجاح في الإجابة عن سؤال الكاتب في مقدمته.

في القصة المعنونة بـ«أداة نداء» وتحت عنوانها بيت شعر للشاعر «زهير بن أبي سلمي» يقول فيه: «لسانُ الفتى نصفٌ ونصفٌ فؤادهُ == فلم يبقَ إلا صورة اللحم والدّمِ» [2] يحكي السارد عن مجموعة من الشباب في عقدهم الثالث يشتغلون في «مركز نداء» له قوانين صارمة، والتي منها عدم الكلام باللغة العربية مع الزبائن، ومع بعضهم بعضا، رغم أنّ مركز النداء ذاك يوجد في دول عربية، وكل شيء يتحوّل إلى اللغة الفرنسية داخل «المركز» حتى أسماء «الموظفين»، فـ«لكل واحد منهم خوذة واسم فرنسي مستعار. ذاك لُورَانْ، ذلك مَاركْ، تلك إيزابيل، هاته كاترين، هذا

(1) رضا نازه، الذمة المعكوسة، ص: 08.

(2) البيت من معلقة الشاعر زهير بن أبي سلمى، انظر: ديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق: علي فاعور (بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، 1988) ص: 112.

جُوليَان، بّييرْ-سمير، إدريس-إِيرِيكْ، وإسمهان-صوفي...وهكذا. ولتكون اللعبة بالجدّ أشبه، فإنّ النظام الداخلي نصَّ على لاءات ثلاث مقدّسة: لا للحديث بالعربية! لا للتنادي بالاسم العربي! لا للّكنة الشرقية!» [1] وتنمو الأحداث وتتطور في هذا الجو «المهني» دون أن يكون للقصة بطل واحد، أو حدث واحد، وكأنّ السارد ومن خلفه القاص، لم ينشغل ببنية السرد قدر انشغاله بالخطابات التي تدور بين الشخوص، والتي تساعده على تشخيص مفهوم «الذمة المعكوسة» سعيا لتحقيق جواب عن سؤال المقدّمة، ثم تنتهي الأحداث بدخول كل من «إدريس-إِيريكْ، واسمهان-صوفي» إلى المركز: «دخلا صالة المركز حيث صَمْتُ العربية فرض قائم» [2]، ويتضح من خلال الأحداث، ومن خلال الوصف الذي أضفاه السارد على ظروف عمل الموظفين داخل «مركز النداء» أنّ موضوع القصة يتمثل في التبعية اللغوية التي يعاني بلد السارد؛ حيث تتصارع اللغة العربية في وطنها مع اللغة الفرنسية، وهي لغة أجنبية، بل هي لغة المستعمر في مرحلة «الحماية» التي أومأ إليها السارد في المقدمة بعبارة «الذمة المقلوبة»، وهذه التيمة تتفاعل مع عتبة التصدير التي يؤكد فيها الشاعر أنّ هوية الإنسان (الفتى) هي لسانه (لغته)، وفؤادهُ (النيات، والفكر، والضمير)، فاللسان والفؤاد هما هوية الإنسان، فإذا فقدهما لم يبقَ حسب الشاعر إلا «صورة اللحم والدمِ» أي سيبقى الجسد المادي المعرّض للفناء في أية لحظة. غير أنّ القاص «رضا نازه» يعمدُ إلى إحداث تغيير جزئي في النص المقتبَس، فيغيّر لفظة «فؤاده» بـ«أذنه»، والتغيير جاء منسجما مع روح النص القصصي المتمثلة في كون الإنسان العربي لم يعد يتكلم العربية، ولا يسمعها في مجتمعه المهني، وهذه الدلالة مضمرة -أيضا- في العنوان «أداة نداء» وهي الأداة التي يستعملها موظفو «مراكز النداء» للاتصال والاستماع، أي إنه لا يعيش هويته، ففي تعليق السارد على صراع الأسماء داخل «مركز النداء» يقول: «لكنه إدريس، الآن هنا فحسب. إِريكْ طارئ فقط، زائل عن

---

(1) رضا نازه، الذمة المعكوسة، ص: 27.

(2) رضا نازه، الذمة المعكوسة، ص: 32.

قريب. أم ترى يستجيب إيريكْ لإدريس، أو يصير هو نفسه إدريسا، يدعونا بحرارة المعتنق الجديد وحماسه، ويعلّمنا بفعل [نحلة الغالب] لكن إنْ استجاب [إيريكْ] ستكون حينها [نحلة المغلوب] غلبت! لم يبقَ إلا إيرِيكْ» [1]. هذا التعليق يسوّغ القراءة التناصية لنص العتبة؛ حيث هذا التماس الحواري بين النص القصصي «أداة نداء» ونص العتبة «قول الشاعر» هو الذي خلق هذه الدلالة في سياق تفاعل ثلاثي بين العتبة والنص والقارئ، فضلا عن العبارات التي سبق أنْ وردت في المقدّمة، وكررها القاص على لسان السارد في لحظة تدخله للتعليق على الأحداث، ومنها (نحلة الغالب، ونحلة المغلوب) التي تؤكد ذلك الصراع الهوياتي الذي يعتمل في ساحة اللغة داخل الوطن العربي.

تنسحب القراءة التناصية على مجموع العتبات في علاقتها بالنصوص القصصية في «الذمة المعكوسة»؛ بحيث تتحاور تلك العتبات مع نصوصها بما ينسجم مع تيمتها التي لا تنفصل عن التشخيص السردي لمفهوم «الذمة المعكوسة»، ففي القصة التي تحمل عنوان «معايير دولية» توجد عتبة تحت العنوان تتضمن بيتا شعريا للشاعر «كعب بن زهير» يقول فيه: (وقالَ كل خليلٍ كنتُ آملُهُ == لا ألهينَكَ إنّي عنك مشغولُ) [2] وتتسربُ حمولة هذا القول إلي نسق القصة التي يحكي فيها السارد عن شاب تخرّج حديثا في الجامعة، وبدأ يبحث عن شغل، فتوسط له أستاذُهُ لدى رئيس هيئة وطنية تابعة لمنظمة حقوق الإنسان الدولية، هذه المنظمة التي يعمل أفرادها بموجب قوانين صارمة تحترم حقوق الإنسان وتقدّسها، يقول رئيس الهيئة مخاطبا الشاب: «كما تعلم دكتور، نحن نشتغل هنا في فضاء تعددي منفتح،

---

(1) رضا نازه، الذمة المعكوسة، ص: 29.

(2) البيت من قصيدة الشاعر كعب بن زهير، والتي أطلق عليها البردة، وألقيت بين يدي رسول الله الله صلى الله عليه وسلّم. انظر: ديوان كعيب بن زهير، تحقيق: علي فاعور (بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، 1997) ص: 65.

مما يقضي أن يقبل بعضنا بعضا كما هو، وكما اختار أنْ يكون» [1] ويتدخلُ أستاذُهُ: «لقد سمعتَ شروط السيد الرئيس.. اقبلها. ليس لك الآن شيء تخسره، وأنا واثق أنك ستستفيد وتفيد» [2] لكن حقَهُ في العمل سرعان ما سيتلاشى بعد أيام قليلة من حصوله على وظيفة؛ حيث سيلتقي «الشاب الموظف الجديد» بنائب رئيس الهيئة الحقوقية، وسيخبره قائلا: «سأكون صريحا معك، أكثر صراحة من السيد الرئيس مع احترامي لمقامه... لا يخفى على مثلك أننا هنا في المؤسسة نتخذ القرارات بعد التشاور، وبالأولى القرارات التي لها تبعات مالية، وقرار تعيينك قد أُخذَ خارج هذا الإطار، ولاعتبارات أخلاقية ومالية، المؤسسة لا تحتمل أي ثقل مضاف، ولن يكون بإمكاننا توظيفك» [3]، وبعد أن تخلت عنه الهيئة، سيتصل بالرئيس، لكنه سيجد هاتفه مشغولا في كل مرة يتصل به، ثم سيتصل بأستاذه، فيجد هاتِفَه هو الآخر مشغولا: «هَاتَفَ أُسْتاذَهُ من جديد: أودِعْ رسالتَكَ بعد الإشارة الصوتية» [4].

تنفتح دلالة هذا النص القصصي على مسارب مختلفة يفرضها سرد الأحداث، وطبيعة العلاقة بين الشخصيات المحرّكة لها، لكنها تلتقي عند الرّحم السيميوطيقي الخاص بها الذي يولده قول الشاعر في عتبة التصدير، والذي يشير إلى حكمة متعالية عن الزمان والمكان، تسربَ صداها إلى نسق القصّة؛ فصديقه وأستاذه الذي عوّل عليه لمساعدته في محنته بعد طرده من العمل، وجده منشغلا وقت الحاجة، والرئيس هاتفه مشغول على الدوام؛ فذمّة «الصداقة» الحقيقة تقتضي المؤازرة وقت الشدة، لكنها في النص غير متحققة، فليس ثمة مراعاة لشبح العطالة الذي سيلاحق الشاب، كما أنّ الهيئة الحقوقية وظّفته بقرار شخصي خارج

(1) رضا نازه، الذمة المعكوسة، ص: 53.

(2) رضا نازه، الذمة المعكوسة، ص: 54.

(3) رضا نازه، الذمة المعكوسة، ص: 56.

(4) رضا نازه، الذمة المعكوسة، ص: 57.

القانون، وطردته بقرار شخصي خارج القانون، وبين الوضعين ضاعت ذمة الإنسان وحقوقه.

لقد عملت المجموعة القصصية «الذمة المعكوسة» في جميع نصوصها على بناء علاقة تفاعلية بين نصّين؛ العتبة والقصة، وعملت على استثمار هذا الإمكان الكتابي الجديد، وجعلته بمثابة الرحم السيميوطيقي الذي يوجه الدلالة، ويعمل النص على تمثيلها وتشخيصها وفق منطق سردي معيّن، فالرّحم مفهوم يشتغل ضمن دائرة التفاعل النصي كما هو منظّر له في النظرية النقدية [1] ومن خلال ذلك التفاعل تتأسس الغاية الفنية للمجموعة القصصية، وتنبني دلالاتها وفق تفاعل حاد بين العتبة والنص من جهة. وبين النص والقارئ من جهة أخرى، وبهذا تكون العتبات بمختلف أنواعها في القصة القصيرة، ليست مجرد اختيار شكلي، بل هي جزء من استراتيجية الكتابة القصصية، وسبيل من سبل تعطيل القراءة التقليدية البسيطة، وبناء القراءة التفاعلية لهذا النوع السردي.

(1) «التفاعل النصي» مصطلح نقدي من اقتراح الناقد «سغ=عيد يقطين» في كتابه «انفتاح النص الروائي» وهو أشمل من مصطلح التناص لأنه يشمل علاقة النص بنصوص أخرى سابقة أو معاصرة أو مختلفة، سواء كانت ضمن نفس الجنس الأدبي أو النوع أو الأسلوب. يرى يقطين أن النص يتكون من خلال دمج بنى نصية من نصوص أخرى، وهذا الدمج يخلق تفاعلاً بين النص الأصلي والنصوص التي استوعبها. انظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: النص والسياق (بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة 2، 2001) ص: 125-129.

الفصل الثالث

سمات اللغة في النص القصصي التجريبي

من تعدد اللغات إلى تعدد الأصوات

«وحدهُ آدم منْ تكلّمَ لغةَ نقية» (1)

ميخائيل باختين

1. لغة النص القصصي: أفق التجريب وجدل التصنيف

أفرزت اللسانيات النصية تطورا ملحوظا في دراسة لغة النص من خلال التركيز على بنية الملفوظات [statements] وإحالاتها البنيوية والسياقية في النص، وأصبح تحليل الظواهر اللغوية وصيغها المتنوعة قائما على «عدم الفصل بين الشكل والمعنى والاستعمال باعتباره -أي عدم الفصل- رؤية تراعي تدخل الفرد، وموقعه في صلب اشتغال اللسان» (2) وقد استلهم النقد الأدبي هذا الطرح اللساني وسعى إلى تحليل النصوص السردية انطلاقا من مرجعها التلفظي، وصار هذا المرجع سبيلا لتعميق البحث في ماهية النصوص السردية؛ الروائية والقصصية، وتصنيفها بلحاظ طبيعة الملفوظات المهيمنة فيها؛ فهذه الأخيرة التي تشكل الخطاب السردي، حسب الطرح «الباختيني» هي مجال خصب للتعدد اللغوي، الذي تتجلى فيه الصراعات والإيديولوجيات والأصوات، كما أنها تمثل بالنسبة إلى النصوص السردية «كينونتها والنظام الذي به تكون وشكلها والنموذج الذي به تتجلّى» (3).

وفقا لهذا المعيار، نظر «باختين» إلى اللغة بوصفها مظهرا للتحوّلات الاجتماعية، وموضعا جماليا، وذلك من خلال التمييز بين نوعين من الرواية؛ رواية منولوجية، ورواية حوارية، تتميز الأولى بكون ملفوظاتها تعكسُ رؤية أحادية، هي رؤية المؤلف، وتلغي مقابل ذلك صوتَ الشخصيات ووجهات نظرها، بحيث «تنبني على أفكار يقينية، بسبب موقف المؤلف الذي لا يصادف مقاومة حوارية داخلية من جانب الشخصيات، وفضلا عن ذلك، تفتقر الرواية المنولوجية إلى وجود

(1) M, Bakhtine, Poétique de Dostoïevsky (Paris: Seuil, 1970) p: 85

(2) مصطفى غلفان، مدخل إلى لسانيات إيميل بنفينيست (بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2024) ص: 140-141.

(3) منذر عياشي، باختين واللغة في الرواية (قطر، مجلة التربية، العدد 119، ديسمبر 1996) ص: 229.

علاقات حوارية بين الشخصيات وعوالمها. إنّ كل شيء هنا يجري تصويره من زاوية المؤلف، وليس بناء على الطريقة التي تراها وتشعر بها الشخصيات» [1] وعلى النقيض منها، تتميّز الرواية الحوارية بكونها «تنبني على صور للأفكار، ويسعى المؤلف فيها إلى فسح المجال أمام وجهات نظر الشخصيات لأن تبلغَ أقصى درجات الإقناع، باتباعها لمنطق حواري وجدالي» [2]. ويشدّد «باختين» على أنَّ أهمية التنوع اللغوي تكمنُ في تحرير النص الأدبي من سلطة اللغة الواحدة، ومن الرؤيةِ الواحدة. إضافة إلى ذلك، فهو يفسح مجال محاورة اللغات بعضها بعضا، من جهة، وتحطيم صورة النموذج من جهة أخرى. وبناء عليه، تكون الرواية «ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، ويعثر المحلل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة التي توجد -أحيانا- على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة» [3].

إذا كانت أطروحة «باختين» تختص بالنص الروائي، فإنّ جزءا منها ينحسب على القصة القصيرة، ورغم أنّ مساحتها النصية لا تسمح باختبار أطروحته بشكل أعمق، فإنّ النزعة التجريبية على مستوى اللغة تسجّل حضورا لافتا في نصوص القصة القصيرة المعاصرة؛ إذْ يُلاحظ أنها تشيّد موضوعاتها بالاعتماد على تعدد اللغات المفضي إلى تعدد الأصوات، كما أنها مجال للتنوع الاجتماعي للغات، وفضاء نصي تعبره مختلف الأجناس التعبيرية، وليس هذا إسقاطا خارجيا، بل إنه نتيجة تأمل وملاحظة لكثير من النصوص القصصية التي لا تختلف في التجريب اللغوي عن الرواية إلا من حيث المساحة القولية؛ إذْ الرواية بحكم طولها يتجلّى فيها التعدد اللغوي بشكل كمي وغزير، بينما تعمل القصة القصيرة على تكثيف ذلك

(1) محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 102.

(2) محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 102.

(3) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة (القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1987) ص: 38.

التعدد انسجاما مع طبيعتها النوعية، لكنه حاضر وفق الكيفية التي يفترضها الشكل السردي للنص القصصي.

تتخذ اللغة في السرد القصصي سمات محددة تتوزع وفق تنوع لغوي [linguistic diversity] يعكسُ رؤى اجتماعية في سياق الاستعمال السردي؛ فـ«اللهجة تنوع إقليمي، واللهجة الاجتماعية تنوع طبقي أو وظيفي، واللهجة الفردية تنوع شخصي؛ بمعنى حزمة سمات الكلام المميزة» [1] التي تميّز اللغات المستعملة داخل النص، وتحدد مرجعياتها في سياق الاستعمال، وحمولتها التي تمكننا من النفاذ إلى عمق التمية التي يتمحور حولها النص القصصي، وإلى استكناه طبيعة الشخوص المتكلمة، كما تمكننا أيضا من إبراز مختلف وجهات النظر التي تعتمل في النص، والتي تعكس هي الأخرى تعقد الحياة، خلافا للنزعة التبسيطية التي كانت تقوم عليها اللغة في السرد القصصي التقليدي. غير التحقق من سمات التجريب اللغوي في النص القصصي المعاصر يقتضي تقديم مداخل تنتظم في ضوئها تجليات ذلك التجريب في سياقها العام، حتى يتسنّى لنا إبراز طابعها المطرد في تجارب قصصية مختلفة، أي أنّ التجريب اللغوي ظاهرة عامة، وليست حالة معزولة في الإبداع القصصي.

2. «كحل إثمد»: السجلّ اللغوي لمحكي الثقافة الشعبية

يتأسس فعل الحكي في المجموعة القصصية «كحل إثمد» على إبراز كل ما له صلة بالثقافة الشعبية الإمارتية المتوارثة من جيل لآخر مع ربطها بالثقافة المعاصرة، وذلك من خلال توظيف القاصّة معجم لغوي يمتح من سجل اجتماعي محلّي، وهذا السجل عبارة عن تنوّع لغوي يرتبط بالموقف الاجتماعي، أي بالسياق الذي يستعمل فيه الملفوظ بين أطراف معيّنة، أو الملفوظات التي يلقيها شخص ما [2] والتي تعكس

(1) Roger Fowler, Linguistic Criticism, p: 307.

(2) Roger Fowler, Linguistic Criticism, p: 310.

تعددا صوتيا داخل نسيج النص القصصي. والقاصة «فاطمة المزروعي» على وعي تام بتوظيفها لهذا السجل، لهذا نلفيها تتكئ على بعض التقنيات الكتابية لردم الهوّة بين اللغة الاجتماعية المحلّية والقارئ المفترض، ويتجلّى ذلك فيما يلي:

1.2 السجل اللغوي في الحواشي التوضيحية: الوظائف

وظفت القاصّة «فاطمة المزروعي» تقنية كتابية غير مألوفة في الإبداع القصصي وهي وضع حواشي توضيحية أسفل نصوص مجموعتها؛ بحيث لا تكاد تخلو صفحة حاشية الهامش، وهذا يجعلها (التقنية) اختيارا كتابيا موازيا للنص الرئيس وليس مجرد شروح لغوي عابر للتوشية والتزيين، وهي إذْ توظف هذه التقنية فهي تعي وظيفتها الدلالية في بناء المعنى بين القارئ والنص؛ بحيث ينتقل السجل اللغوي من حيّزه المحلّي إلى حيّزٍ أوسع وأرحب دون أن يفقد النص روحه المحلّية؛ فالحاشية توضح ما جاء غامضا في النص (المحلّي) لتمنحه حياة أخرى خارجه (الكوني)، أيْ حيثما يُتلقّى النص ويُقرأ. والمتأمل في حواشي المجموعة القصصية «كحل إثمد» يلفيها تضطلع بعدة وظائف متفاعلة فيما بينها، كأنها وُظِّفَتْ لتؤسس جماليتها الخاص انطلاقا من السجل اللغوي المتنوع، منا:

1.1.2 الوظيفة الثقافية

حيث يطلع القارئ على المخزون الثقافي للحكايات الشعبية الإماراتية من خلال السجل اللغوي المعجمي، ويتعرّف عليه عبر مستويين لغويين، ينتظم فيهما فعل الحكي، مستوى لغوي لهجي (دارج) ذي المخزن الثقافي الشعبي التراثي. ومستوى لغوي فصيح، ذي المخزون الثقافي الشعبي المعاصر.

1.1.3 الوظيفة التوثيقية-السردية

وتكمنُ في التفاعل فعل السرد (القصة) وبين فعل التوثيق (القصّة)؛ حيث عملت الكاتبة على تسخير ممكنات السرد لخدمة المحكي الشعبي، توثيق تراثه، وحماية الذاكرة الشعبية من التلاشي.

3.1.2 الوظيفة الجمالية

وتجلّت في خلق طبقة معرفية جديدة للمجموعة القصصية ككل؛ بحيث يكون تفاعل القارئ مع بنية الحكي متكافئا بتفاعله مع المعارف المتنوعة التي يتلقاها على مستوى الحواشي.

إذا كانت هذه الوظائف تمثل دور الحواشي على مستوى السجل اللغوي للمجموعة القصصية، فإنها على مستوى المحكي القصصي تجلّت فيما يلي:

2.2 تجليات السجل اللغوي في الحواشي التوضيحية: من المحلّي إلى الكوني

1.2.2 توثيق التراث المادي

في الحواشي الواردة في الصفحات (15-16-17) عمدت القاصّة إلى شرح وتوثيق المفردات الواردة في قصة «بقشة أمونة» وهي: بوطيرة، وبوقليم، وبوتيلة؛ فلفظة «بوطيرة» تشير إلى قماش حرير رفيع ترتديه النسوة المناسبات الاجتماعية باعتباره مصنوعا من الحرير. ولفظة «بوقليم» تشير إلى ثوب حرير مخطط بخطوط طولية رفيعة، وكذلك لفظة «بوتيلة» وهو ثوب قطني متعدد الألوان [1]، وهذا الثوب ورد فيه هامش رقم «35» في القصة العنونة بـ«بنت المطر»، الصفحة «65» وأشارت القاصة بأنّه هو «الأكثر شهرة في الإمارات» فهذه الألفاظ تنتمي إلى السجل اللغوي اللهجي، وتشير إلى تراث مادي يتمثل في نوعية اللباس الذي ترتديه المرأة

(1) فاطمة المزروعي، كحل إثمد، ص: 15-16-17.

الإماراتية في مناسبات محددة، كما تحمل مدلولا طبقيا؛ وتوثيق هذا التراث سرديا يتجلّى أثره الأدبي في حفظ أسماء الألبسة القديمة.

2.2.2 شرح العادات الاجتماعية

في الهامش رقم «8» في حاشية قصة «بقشة أمونة» وردت عبارة «فن المالد» وتشرحها القاصة بأنها «عبارة عن أناشيد دينية تروي قصة المولد والسيرة النبوية، وقد بدأ مع رحلات الحج من أبوظبي ودبي إلى مكة المكرمة، وهذا الفن حافظ عليه المغفور له -بإذن الله- الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان، فعاد له بريقه في الإمارات، وازدهر ليس فقط في المولد النبوي، بل أيضا في ذكرى الإسراء والمعراج، وليلة النصف من شعبان، وغيرها من المناسبات» [1]. وفي الهامش رقم «9» وردت لفظة «فرّاشة» وهي «العاملة المنزلية، أو العاملة بأي مهنة لها علاقة بالتنظيف، ومساعدة ربة البيت في شؤون المنزل والاهتمام بالأطفال، وتطلق على العاملات في المدارس أيضا» [2]. وفي الهامش رقم «18» في حاشية قصة «ابن البحر» وردت التركيب اللغوي «حق الليلة» وتشرحه القاصة بأنه يشير إلى «تقليد إماراتي قديم يقام في ليلة النصف من شعبان، وفيه يستعد كل بيت للاحتفال به بشراء الحلويات والمكسرات ليتم توزيعها على الأطفال الذين يطوفون على البيوت، ويطرقون الأبواب بعد صالة المغرب وهم يحملون معهم «الخرايط»، فيجمعون فيها ما يتمكنون من جمعه مما يقدم لهم من حلويات وهدايا» [3]. وفي الهامش رقم «25» في القصة نفسها وردت لفظة «المسحراتي» وهو حسب شرح القاصّة «الشخص الذي يوقظ النائمين في ليالي شهر رمضان لتناول وجبة السحور في الدول الخليجية والعربية؛ والمسحراتي يحمل الطبل عادة، أو ما يمكنه الضرب عليه وهو ينادي لإيقاظ

(1) فاطمة المزروعي، كحل إثمد، ص: 19.

(2) فاطمة المزروعي، كحل إثمد، ص: 20.

(3) فاطمة المزروعي، كحل إثمد، ص: 37.

النائمين، وغالبا ما يكون النداء مصحوبا ببعض التهليلات والأذكار، أو الأناشيد الدينية. ومع تقدم الزمن وتطور المجتمع بالوسائل الحديثة، أصبحت هذه المهنة شبه منقرضة بعدما كانت مشهورة بقوة» [1].

3.2.2 ربط السرد بالثقافة الشعبية

في الهامش رقم «10» في حاشية قصة «بقشة أمونة» توضح القاصة مدلول اللفظة الشعبية «المندوس» بأنه من «صناديق خشبية تصنع من أنواع عدّة من الأخشاب، وغالبا تجلب من الهند، أو زنجبار، ويحتوي الصندوق على زخارف عدّة تُطعّم بأشكال هندسية من النحاس، وتطلى باللون البني الفاتح، أو الداكن، أو حتى الأسود، وقد تستغرق صناعته شهرا أو أكثر، وهو يثبت على أربع قوائم خشبية، وتوضع فيه الملابس والقطع الثمينة التي يتم الاحتفاظ بها، ويستخدم أيضا في وضع أغراض العروس فيه استعدادا لنقلها إلى بيت الزوجية» [2]. وتركيز القاصة على توضيح مدلول لفظة «المندوس» جاء في سياق ربطه بالنسق السردي؛ حيث صندوق «المندوس» هو الذي تخزّن فيه «أمونة» «سجلا قديما» لأسرار عائلات.

وفي الهامش رقم «21» في حاشية قصة «ابن البحر» توضح القاصة مدلول لفظة «الدحروج» وتربطها بسرد القصة، فهو «عبارة عن إطار حديدي مستدير وعصا من الجريد، أو سلك من الحديد محني الرأس. ويصنع الدحروي كإطار معدني يشبه عجلة الدراجة الهوائية، وتؤخذ عصا الدحرجة من جريد سعف النخيل أو قطعة خشب يتم تكييفها لكي تدحرج الإطار الحديدي. والعصا أحجام عدة منها: ربع متر، ومنها نصف متر؛ حيث يتم تحديد طولها بحسب رغبة الولد وطوله، ولكي يمسك الصبي بالعصا بشكل مريح ومناسب له ليستخدمها لدحرجة الإطار على الطريق، أو الساحة لأطول مسافة ممكنة؛ وهناك أحجام عدة للدحروي، كل منها

---

(1) فاطمة المزروعي، كحل إثمد، ص: 46.

(2) فاطمة المزروعي، كحل إثمد، ص: 21.

بحسب طول الطفل وفئته العمرية» [1]. جاء هذا التوضيح في سياق ربط القاصة بين البطل وذكريات القرية؛ فوظيفة السرد هنا هي خلق حنين طفولي وسط عالم قاسٍ، مما يُكسب القصة طابعًا إنسانيًا.

إنّ السجل اللغوي، بلحاظ سمة التنوع مكّنَ القاصّة «المزروعي فاطمة» من حيث ممكنات الكتابة من فتح أفق جديد لتجليات اللغة في المحكي القصصي لمجموعتها يكمن أساسا في استحضار تقنية الحواشي لتوضيح السجل اللغوي للنصوص القصصية. وإذا كان السجل اللغوي الاجتماعي يبرز في المجموعة من خلال تقنية الحواشي، فإنه على مستوى المحكي يعكسُ رؤية إبداعية تتجاوز النزعة التبسيطية للغة التي بُنيت عليها القصة التقليدية، والتي كانت تهيمن عليها سلطة اللغة الواحدة، وتتجلّى فيها بمستوى واحد هو المستوى الفصيح؛ أي التوازي بين اللغة الواحدة والصوت الواحد؛ فالقاصّة استحضرت سجلا لغويا لهجيا غزيرا، لكنها عمدت إلى إدماجه في النسق السردي الفصيح، مما يجعل اللغة القصصية لمجموعتها تحدث تحاورا فيما بينها، تحاور اللغة الشعبية-التراثية في مقابل اللغة المعاصرة من جهة، ثم تحاور الأصوات الناطقة بتلك اللغة، أي أنّ السجل اللغوي بصرف النظر عن مستوياته «الفصيحة واللهجية والتعددية والثنائية»، وعن مدى حضور مستوى دون آخر، وهو الذي مكّن قارئ المجموعة القصصية من فهم الاختيارات اللغوية للقاصّة، ومن تفسير الأبعاد الاجتماعية والإيديولوجية للنص، وكشف العلاقة بين اللغة وتجلّياتها الاجتماعية، فالأمثلة التي أوردناها، وهي غزيرة وموزعة على المجموعة القصصية كلها، منحت السرد طابعا واقعيا محلّيا، وجعلت الشخصيات جزءا من بيئة محددة لها رائحتها وصوتها الخاصان، وكشفت عن الهوية الشعبية الإماراتية.

[1] فاطمة المزروعي، كحل إثمد، ص: 42.

إذا كان السجل اللغوي الذي أوردناه أعلاه كشف النسيج اللغوي للنصوص القصصية في مجموعة «كحل إثمد» فإنه أيضا من حيث طابعه الحواري يشكل موضع التشخيص الأدبي للنص السردي القصصي، فمعظم الأمثلة اللغوية التي أوردناها وردت في سياق سردي محدد، وفي إطار حبكة معينة، إما على لسان السارد لحظة تدخلاته، وإما على لسان الشخصيات وخطاباتها، وحيث إنّ «خطاب الشخصيات ليس مجرد خطاب منقول بطريقة حيادية، بل هو بالذات مشخص بطريقة فنّية، وبوساطة خطاب آخر، لذلك فهو يستلزم طرائق شكلية نوعية في الملفوظ وفي التشخيص الأدبي» [1] ، ومنه فإنّ المقاربة النقدية ينبغي أن تتجاوز حدود استجلاء مظاهر السجل اللغوي إلى النظر في الأصوات التي تشكل خلفيتها في النسق السردي، فالتعدد اللغوي يدخل إلي النص بـ«شخصه» [2] وفق تعبير «ميخائيل باختين»، وهذا ما سنعمل على تعميق البحث فيه من خلال المبحث الثاني؛ حيث نركز على تجليات التعدد اللغوي وأثرها في تعد الأصوات داخل النص القصصي مع تنويع في التجارب القصصية الدالة على ذلك.

3. التهجين اللغوي: التعدد اللغوي وتعدد الأصوات

يعود إنتاج اللغة في النص السردي (القصصي أو الروائي) حسب الطرح «الباختيني» إلى المتكلّم في النص؛ إذْ إنَّ «الذي يخصص جنس الرواية، ويخلق أصالته هو الإنسان الذي يتكلّم وكلامه» [3] ويعلّل طرحَهُ هذا بالاعتبارات الآتية:

- إنّ موضوع التشخيص الأدبي والفني يتمثل في المتكلم، وفي كلامه؛ حيث يكون ذلك التشخيص فنيا؛

(1) محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي: التعدد اللغوي والبوليفونية، مرجع سابق، ص: 38.

(2) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، مرجع سابق، ص: 101.

(3) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، مرجع سابق، ص: 101.

- إنّ المتكلم في النص هو فرد اجتماعي ملموس ومحدد اجتماعيا، أي له سمات تحدد هويته الاجتماعية، وبالتالي فهو مدخل للتعدد اللغوي؛
- المتكلم في النص؛ منتج إيديولوجيا معينة، ومن خلال هذه الإيديولوجية نكشف عن وجهات نظر خاصة عن العالم للشخصيات المتكلمة في النص[1].

ويضيف «روجر فاولر» طرحا موازيا يرصد السجل اللغوي المتنوع، ويعتبره مدخلا لتحليل المعنى والإيديولوجيا في الخطاب [2]، ويتجلّى ذلك السجل وفق عناصر محددة، هي:

- **المجال** [field] ويقصد به الموضوع الذي يُتحدّثُ عنه (تراث، صناعة، سياسة، عادات، تاريخ، رياضة..) وبعبارته «إنّ المجالات المختلفة تنتج لغة مختلفة، تكون في أشد حالاتها وضوحا على مستوى المفردات» [3].
- **النبرة** [tenor] وتتجلّي في العلاقة بين الأفراد-الشخصيات المتكلمة أثناء الكلام، وتنتظم في مستويات عدّة، مثل: تضامنية، سلطوية، رسمية، غير رسمية، علاقات أسرية.
- **الصيغة** [mode]؛ وتجيب عن السؤال: كيف يُنقل الخطاب؟ أي بمختلف الصيغ التي يمكن أن يُقل بها كلام الأفراد-الشخصيات، وفي مقدمتها النصوص السردية القصصية في حقل الأدبي.

تأسيسا على هذه الأرضية فإننا في هذا المحور سنشخّص تجليات السجل اللغوي أدبيا بلحاظ الأصوات الكامنة خلف ذلك السجل؛ بحيث الأصوات هي التي

(1) ميخائيل باختين، المرجع نفسه، ص: 102.

(2) Roger Fowler, Linguistic Criticism, p: 312.

(3) Roger Fowler, Linguistic Criticism, p: 314.

تخصَّص نوعية النص القصصي، وباستعارة تعبير «ميخائيل باختين» هي التي «تخلق أصالته». تبعا لهذا المسعى، نلاحظ أنّ اللغة في نصوص المجموعة القصصية «كحل إثمد» -وفي مجاميع أخرى نستحضر أمثلة منها للمقارنة- تتجلّى فيما أطلق عليه «باختين» بالتهجين [hybridization] وهو «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجماعي، أو بهما معا داخل الملفوظ» [1] بحيث يكون ذلك المزج عن وعي قصدي، مشخص فنيا وأدبيا، ويكشف عن تعدد صوتي انطلاقا من تعدد لغوي، كما نبين أسفله:

1.3. التهجين اللغوي: صوت العربية وصوت الإنجليزية

تقول الساردة في قصة «بنت المطر» متحدّثة عن كرم أمّها: «كانت تحضر معها في كل زيارة عُلبة **ماكينتوش** فاخرة [**كواليتي ستريت**] (...) تؤمن أمّي بأنّ التوزيعات التي تنوّعت بين علب **الشكولاتة والبسكويت** والكعك تقربنا من بعضنا بعضا» [2]. فهذا المقطع يتضمن مفردات تنتمي إلى لغتين مختلفتين، يمثّلان تعددا لغويا، يتجلّى في استعمال الساردة اللغة العربية الفصحى ممزوجة بمفردات من اللغة الإنجليزية، مثل: [**ماكينتوش، كواليتي ستريت، الشكولاتة، والبسكويت**]؛ حيث العربية الفصيحة السردية هي لغة الذاكرة التي تحمل تيمة الكرم التي تحكي عنها الساردة، غير أنه كَرَمٌ حديث ومُعاصر تعبّر عنه الساردة بلسان حديث؛ حيث علبة الهدية التي تحملها أمها من طراز [**كواليتي ستريت**] بكل ما تحمله هذه العبارة من أداء فنّي لحظة تشخيصها واقعيا؛ فالمقطع السردي، من جهة أولى، يكشف عن تحوّل لغوي في المجتمع الإماراتي يتمثّلُ في استعمال الإنجليزية بكثرة في المعيش اليومي إلى جانب العربية. ومن جهة ثانية، يتضمن صوتين؛ صوت عربي فصيح تراثي يحمل تيمة الكرم، وصوت حداثي معاصر تتجلّى فيه صورة الكرم بألفاظ تبيّن قيمة الكرم

---

(1) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، مرجع سابق، ص: 120.

(2) فاطمة المزروعي، كحل إثمد، ص: 63-64.

وجودته، فالمتكلّم (الساردة) فرد اجتماعي بتعبير «باختين» السابق، تتحدد سمات هويته الاجتماعية بأنها تنتمي إلى أسرة كريمة وغنية.

لا يختلف هذا المقطع عمّا نجده في قصة «الحكاية عندي أهمّ من شهرزاد» ضمن المجموعة «أحدب الرباط» يقول، السارد فيه: «كادت سيارة عابرة تدهسني في طريقي إلى النادي الرياضي، سمعتُ سائقها يشتمني منددا بيده: (Irresponsable): أيها المتهوّر! كان محقا، لأنّ انتباهي انصرف أثناء عبوري إلى شاحنة يغطي جانبا منها صفيحة إشهارية كبيرة خُطَّ عليها بحروف بارزة (A chacun ses envies): لكلّ أهواؤُهُ. واضح. يقترن هذا الإشهار بالدعاية لبضاعة لم تعنني لحظتها...» [1].

يتضمن هذا المقطع تهجينا لغويا يتجلّى في تعدد لغوي يشمل العربية الفصيحة، وهي لغة السرد، ثم تراكيب باللغة الفرنسية، استحضرها السارد وفق تقنية الخطاب المنقول لشخصيات مرتبطة بالحدث، ويصرّ السارد على تشخيص اللغة الفرنسية في سطح النص بالأبجدية الفرنسية ذاتها، ثم يترجم معناها بين قوسين إلى اللغة العربية، كأنه ينقل الصوت الكامن خلفها، والذي نستشفّه من النبرة الحادّة التي تحدد نوعية العلاقة بين السارد المخطئ في عبور الشارع دون انتباه، وسائق السيارة، وهي علاقة متعالية، تعالٍ يمارسه سائق السيارة تُجاه السارد.

يشير المقطع، إذن، إلى وعيين لسانيين، وعي عربي فصيح، ووعي فرنسي، لكنهما يرتدّان في المستوى العميق للنص إلى تعدد صوتي حامل لرؤية فكرية، كما أنّ السارد يرسم بلغته التعددية سمات هويته الاجتماعية، فهو «غير منتبه، ومتهوّر،

---

[1] أحمد المديني، أحدب الرباط، مرجع سابق، ص: 09.

ويحب الرياضة (كان في طريقه إلى النادي الرياضي)» ويرسم أيضا هوية سائق السيارة، فهو من خلال لسانه، يتكلم بالفرنسية، ويشتم، ويندد بيده».

إنّ المقطعين السابقين يحيلان بموجب التعدد اللغوي على وعي كل من القاصّة «فاطمة المزروعي» والقاص «أحمد المديني»، ذلك الوعي الذي يتمثل في طريقة التشخيص الأدبي والفنّي للغة على لسان الشخصيات المتكلّمة في نصّيهما، وهو الوعي الذي يطلق عليه النقاد «الوعي المشخِّص، والوعي المُشخَّص» [1] فالوعي المُشخِّصُ هو الذي يسلّط الضوء على اللغة الأجنبية، وهو الذي نلمسه في توظيف التعدد اللغوي على لسان الشخصيات. أما الوعي المشخّص هو الذي نلمسه في الأداء الفني المدمج في النسق السردي.

2.3. التهجين اللغوي: صوت الفصحى وصوت اللهجة

بالعودة إلى المجموعة القصصية «كحل إثمد» نقف كما أسلفنا في المحور الثاني على سجلّ لغوي اجتماعي متنوّع، الذي يحيل وفق تسمية «روجر فاولر» على «مجال» التيمة التي تتمحور حولها المجموعة كلها، والمتمثلة في تسليطها الضوء سرديا على الحكايات الشعبية الإماراتية بحمولتها الثقافية، علاقة بهذه التيمة، لا مندوحة، إذن، أن تتجلّى تلك الحمولة في صورتها اللغوية الحاملة لها؛ أي بـ«دالِّها ومدلولها» كما هو مُبيَّن في الأمثلة الآتية المأخوذة من القصّتين «بقشة أمونة» و «ابن البحر»:

---

[1] محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي: التعدد اللغوي والبوليفونية، مرجع سابق، ص:

أ- قصة «بقشة أمونة»

مستوى التهجين اللغوي	أمثلة دالة	الوظيفة السردية
مزج الفصحى بالسجلات الشعبية	«.. تتحرك أمونة صاحبة **البقشة**...» دمج عبارات لهجية مباشرة من قبيل: «**يا بنت، انتبهي، تشوفين؟ ما تطيح الأغراض**..» ص 14.	المزاوجة بين السرد الموضوعي والحوار الواقعي
التحوّل السلس بين مستويين لغويين لهجي عامي وفصيح معياري	«...**يَا بنت، تشوفين**؟ انتبهي على الأغراض تطيح وتنْكسر وأخسر تجارتي» يتبعها مباشرة سرد بلغة فصيحة: «تضع الخادمة الصرة في وسط المجلس الكبير..» ص 14-15.	التنويع في الإيقاع السردي بين حوار واقعي بين شخصيتين، والانتقال إلى سرد وصفي مباشرة بعد الحوار.
توظيف الجمل اللهجية في السياق الحواري بين الشخوص المتكلمة في النص	«.. يا بنت، ما انتِ تشوفين؟»، «هاتي الجديد يا أمونة»، «ها، كم السعر؟«..» **ص 15-16.**	إبراز واقعية الحوار اليومي للنساء
دمج التعبير الاصطلاحي الشعبي	«..وكانت أمونة سعيدة..، حتى صارت كما المثل الشعبي السائد: [**سرك في بئر**] تلك الأسرار التي تحفظها في داخلها كثيرة جدا ربما بعدد بيوت الحارة وعائلاتها وأبنائها وبناتها...» ص 22.	تثبيت الذاكرة المجتمعية وتداول الحكمة الشعبية داخل السرد

ب- قصة «ابن البحر»

الوظيفة السردية	أمثلة دالة	مستوى التهجين اللغوي
الإيهام بواقعية مشهد الطفولة وارتباط اللغة بالسلوك الشعبي.	«.. فلا يزال ابن البحر، أو بحر كما سميناه، يحب أن يلعب اللعبة نفسها، يعشق الاختفاء والاختباء **ولعبة الغميضة..» ص 35**	دمج مفردة محلية في السرد الفصيح
تمنح حياة جديدة للمشهد الصوتي الشعبي في أثناء المناسبة الشعبية «حق الليلة»	«.. عطونا الله يعطيكم.. بيت مكة يوديكم.... كان بحر يجري خلف الأطفال في مرح وسعادة ومعه خريطته يحملها على كتفيه..» **ص 37.**	إدراج صيغة شعبية غنائية داخل السرد الفصيح
يضفي طابعًا واقعيًا على شخصية محلية فقيرة.	«بل البعض منهم فتح بابه له حتى ينام في منزله، ولكن **[عويش الطلابة]** كانت تحذرهم كثيرا منه، ونشرت الكثير من الشائعات عنه، وكانت تلاحقه دائما، ولكنها تصل إلى مفترق طريق لا تفهمه، أحيانا» ص 39-38	اسم شعبي بشحنة لهجية واضحة
يعبّر عن العدالة الشعبية في الحكاية	«... وبدأ الأهالي في عزل مرضاهم، وبدأت الحارة تمنع الكثيرين من الدخول أو الخروج تجنبا لانتشار العدوى، **إنها حوبات**..» ص 49.	عبارة لهجية تدل على العقاب والانتقام

إدراج مفردات وأسماء أسطورية من التراث الإماراتي الأسطوري الشعبي	«... ولم يختلف البحر في غضبه، وأرسل لهم جنوده، فكانوا يرون **[بابا درياه]** بصورته المخيفة يتسلل إلى مراكبهم (...) وأحيانا أخرى كانوا يرون جنية كبيرة لها مجموعة من البنات يقال إنها أمه وشقيقاته اللواتي وسَمُوهُنَّ **[سلامة وبناتها]** جئن لأخذ الثأر من أهالي الحارة..» ص 49-50.	تدمج الموروث الشعبي بالأسطورة في السرد الفصيح.

الملاحظ انطلاقا من الأمثلة التي أدرجناها في الجدولين أعلاه [1] أنّ مستويات التهجين اللغوي بين اللغة المعيار [Standard] واللغة اللهجة [dialect] تكشف عن تقابل صوتين؛ أحدهما تراثي شعبي. والثاني، فصيح، ورسمي، ومعاصر. غير أنّ الصوت التراثي الشعبي يتفرع ليمثل عدة أصوات نابعة من رحم المجتمع المحكي عنه في القصتين؛ حيث اللهجات بجميع صور تحققها في النص، تعكسُ ما يسميه «روجر فاولر» بالأصول الإقليمية للمتكلمين، واللكنة التي تميّز نطق تلك اللهجات [2]، وتُبيّن -فضلا عن ذلك- تفاعل هذه الأصوات مع نوعية التراث الشعبي والأسطوري.

إنّ لسان شخصية «أمونة» ناطق باللهجة الشعبية المفعمة بمفردات التراث الشعبي والتي تتحقق في نبرات صوتية تعكس طبيعة العلاقة بينها وبين الخادمة، أما الساردة فلسانها فصيح، يعكس الرؤية العالمة، ويكشف عن التباين الطبقي بينها وبين الشخصية، غير أنها لا تفرض لغتها على شخصياتها؛ أي أن نصوصها القصصية لا تقوم على أحادية الصوت؛ هكذا نقف على صوت الدين، وصوت

---

(1) تجدر الإشارة في هذا الهامش إلى أنّ العينة التي قدّمناها في الجدولين للتمثيل لا للحصر، ذلك أنّ المجموعة «كحل إثمد» تقوم على سرد هجين لغويا في جميع النصوص القصصية.

(2) Roger Fowler, Linguistic Criticism, p: 305.

المرأة، وصوت الأسواق، وصوت الساردة. الشيء نفسه ينسحب على مستويات التهجين في قصة «ابن البحر» فهو الآخر يعكس خلفيات المتكلمين في النص، ويبرز أصواتهم؛ فـ«عويش الطلابة، وأمهات الحارة، وسارونة» تمثل صوت المرأة الشعبية التي تعبر بعفوية مطلقة، وتجسد مقابل ذلك قيم اجتماعية من قبيل الأمومة، والغيرة، والتدين الشعبي. لم يقف دور التهجين اللغوي عند الحدود الحوارية للأصوات، بل تعداها إلى إضفاء بعد جمالي تمثل في خلق واقعية اجتماعية انطلاقا من الممكنات اللغوية المتاحة لدى القاصة؛ فإذا كانت الفصحى تمنح القصة بعدها الأدبي الرسمي، فإنّ اللغة التراثية المحكية تعيدها إلى رحم المجتمع، فيتأرجح القارئ بين بعدين لغويين، حديث ومعاصر، وآخر تراثي شعبي ينبض بروح الحياة اليومية، كما يكشف عن التفاعل الإيجابي بين الحداثة والتراث في المجتمع نفسه.

إنّ التهجين اللغوي بجميع أنواعه ومستوياته سمة بارزة في النص القصصي المعاصر؛ بحيث نسجل حضوره في تجارب قصصية مختلفة يضيق المقام لاستقرائها كلها، لكن، يمكن استحضار مثال آخر لتأكيد صحة الفرضية القائلة بأن التجريب اللغوي ظاهرة مطردة، وليس حالة معزولة، ندرج في هذا السياق، هذا المقطع السردي المقتطف من قصة «جذور معكوسة» للقاص المغربي «رضا نازه» يقول فيه السارد: «التفتَ قاصدا نهاية الرواق، وقد التقطَتْ أذناه قول أحدهما للثاني:

- هاذ ال**** المريكاني عادْ وْصَلْ!
- شكونْ قالّ لكْ مريكاني؟
- وبايَنْ من مْشيْتو وهدرْتُو..!

التقط الكلمات ولم يلتفت. لا تعنيه؟ من يدري، مضى في قصده بخطوات واثقة والتفاتة راسخة» [1].

---

(1) رضا نازه، الذمة المعكوسة، ص: 71.

يتضمن هذا المقطع -على قصره- تهجينا لغويا يمزج بين مستويين للغة، أولهما؛ فصيح. ثانيهما؛ لهجي يمثل الدارجة المغربية، كما يعكس الخلفية الاجتماعية للمتكلّمين؛ فالشخص الذي ظهر في فضاء «الرواق» يصِفُهُ «أحد المتكلمين» بعبارة منسوبة: «الميركاني» أي «الأمريكي»، ويستخلص هويته الاجتماعية انطلاقا من طريقته في المشي «مْشِيتُو» وكلامه «هدرتُو»، كما أنّ الشخصين المتحاورين ينتميان إلى فئة اجتماعية شعبية تتجلّى في حوارهما باللهجة العامية التي قد تعكس تسرعا في الحكم على هوية الأشخاص، خلافا لـ«البطل» الذي «التقط الكلمات ولم يلتفت»، وهذا سلوك ينمّ عن وعي حضاري رفض من خلاله الوقوع في فخ إصدار الأحكام السطحية على هوية الأفراد.

يشتغل التهجين اللغوي في المقطع أعلاه كتقنية لتمثيل التباين الثقافي بين طبقيتين، الأولى يمثلها الشخصان المتحاوران بالدارجة المغربية. والثانية، يمثلها السارد، ويتجلّى ذلك التباين في لغتين، لغة السرد، ولغة الحوار، ورغم هذا التباين، فإنّ القاص لم يفرض لغته على جميع شخوصه، بل ترك كل شخصية لتتكلم باللغة التي تمثل صوتها الاجتماعي والثقافي؛ ولا غرابة في هذا، فالتهجين اللغوي هو أداة فنية تجسد تعدد اللغات، ومنه تعدد الأصوات الكامنة خلفها، وتكشف عن التباين بين طبقات المجتمع من خلال اللسان الذي تتكلم به، ومن جهة أخرى يعكس التهجين اللغوي مختلف المرجعيات التي تتفاعل في المجتمع الواحد سواء كانت محلية أم كونية.

4. الأجناس المتخللة للقصة القصيرة: سمات لغة الجنس الأدبي العابر

لعلّ اعتبار القصة القصيرة نوعا سرديا غير منتهٍ في تكوّنهِ وتشكّلهِ هو ما يمنحها القدرة على استيعاب أشكال تعبيرية متباينة، أدبية وغير أدبية، فرغم نسيجها القصير، فإنها تستوعب الأشعار، والقصص القصيرة جدا، والأمثال الشعبية، والمحكي اليومي (اليوميات والمذكرات)، والخطب، والرسائل، والمقال

السياسي، والوثيقة التاريخية...، وغيرها، دون أن تعمل على صهرها في نصها بشكل تام؛ حيث تحتفظ تلك النصوص العابرة «المتخللة» بهويتها الأدبية وغير الأدبية، بما في ذلك احتفاظها بلغتها الخاصة، مما يجعل القصة القصيرة فضاء نصيا لتنوع لغوي من جهة أولى، ونصا قابلا للتجدد في بنيته الفنية واللغوية، بلحاظ تغير السياقات الإبداعية، وأشكال المعرفة.

إذا كُنّا في المحور [3] قد بينّا بأمثلة دالة أن التهجين مدخل لدراسة التعدد اللغوي، فإننا في هذا المحور سنستند إلى مدخل الأجناس المتخللة لتعميق دراسته؛ ذلك أنّ تأثير هذه الأجناس على أسلوبية القصة يكمنُ في كونها تدخل إلى النص حاملة لغتها الخاصة، وسماتها الأسلوبية المتميزة، الشيء الذي ينعكسُ على النسيج الأسلوبي للقصة، ويُعمّق تنوع وحوار لغاتها، كما يؤدي دورا مهما في الحد من سلطة الكاتب، ويعمل على تكسير نواياه؛ فهذه اللغات ليس تنويعا فنيا فحسب، بل هي وجهات نظر للعالم حاملة لرؤى فكرية وقصود تداولية [1]. وهذه الأشكال التعبيرية لا تنحصر في شكل واحد، الشيء الذي يمنح الكاتب-القاص حرية في طريقة استحضارها من حيث الكم، ومن حيث النوع.

1.4. القصة القصيرة والمَثَل الشعبي: تكثيف اللغة وتكثيف الدلالة

في المجموعة القصصية «حدث في زمن كورونا» [2] للقاصة المغربية «نادية الذهبي» نلاحظ حضورا لافتا لخطاب الأمثال؛ بحيث لا تخلو قصصها من مثل شعبي يتخلل مجموع نصوصها العشرة، واللافت أيضا، أن جميع الأمثال الشعبية التي تتخلل تلك النصوص تمتح من معين الثقافة الشعبية، والقاصة لا تخفي هذا القصد التداولي، فهي تكشف من خلال العنوان الفرعي «قصص مستوحاة من

(1) محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 50، بتصرف.

(2) نادية الذهبي، حدث في زمن كورونا، مجموعة قصصية مستوحاة من الواقع (الرباط: دار الأمان، الطبعة الأولى، 2020).

الواقع» عن الإيهام بواقعية القصص، هذه الواقعية تفترض وجود أفق انتظار معيّن إزاءها، ولعلّ أول أفق يتشكل لدى القارئ هو أفق اللغة بجميع صور تجلياتها في الحياة اليومية.

ومن صور إنتاج اللغة في المجموعة القصصية، استناد القاصة إلى توظيف «المثل الشعبي» تعبيرا عن المعنى الذي تريد بناءه بالتفاعل مع القارئ، غير أن مختلف الأمثال التي تتخلل قصصها تحضر محتفظة بحمولتها الدلالية، وبلغتها المكثفة والمتنوعة؛ أي بصوتها الخاص.

في القصة المعنونة بـ«الصراع من أجل البقاء» تحكي القاصة على لسان السارد قصة رجل تجاوز الأربعين عاما، عاش طفولة مشردة وقاسية، واجه كل صروف الحياة من فقر، وحرمان، واستغلال، وتهميش، كان أبرزها حياة التشرد في زمن انتشار وباء «كورونا». غير أنّ تكثيف حياة البطل الطويلة التي تبدأ حوالي «1976م» دفع القاصة إلى الاستناد على مثل شعبي يلخص كل المعاناة التي واجهها البطل، يقول السارد: «ظلّتْ كل المخاوف تضاجعني...، كلما التحفت الإسفلت للنوم، ودثرتني السماء التي لا أرى من جمالها إلا السواد، بعد أن يأخذ التعب من جسدي المكسو بثياب رثة اختفت ألوانها تحت عتمة البقع المستوردة من قمامات الزبالة، وأرصفة الشوارع، التي تستقبل جسدي كلما أنهكته خطاي المتثاقلة تحت وطأة حمل الزمن.

بلغت من العمر أربعة وأربعين سنة....

ما أحسست فيه بدفء العائلة الا لمدة عشر سنوات...

حيث فارق والداي الحياة، وتركاني عرضة للشارع.

وأنا طفل بداية ألف وتسع مئة وستة وسبعين... لم يكذبوا الذين قالو: (**إِلَى مَاتْ بّاكْ تْوَسَّدْ الرّكْبَةْ، وَإِلَى مَاتَتْ مُّكْ تْوَسَّدْ الْعَتْبَة**)» [1].

---

[1] نادية الذهبي، حدث في زمن كورونا، ص: 28.

يتضمن هذا المقطع السردي مثلا شعبيا مغربيا (**إِلَى مَاتْ بّاكْ تْوَسَّدْ الرّكْبَةْ، وَإِلَى مَاتَتْ مُّكْ تْوَسَّدْ الْعَتْبَة**) ويرد في المقطع السردي الأول من القصّة، أي أنه يؤدي وظيفة سردية تتجلّى في توجيه الكون الدلالي للنص بفعل بلاغة التكثيف التي يقوم عليها؛ فهو يدلّ على دلالة مركبة، فعندما يموت الأب «إلى مات بّاكْ» يجب على الابن أن يعتمد على نفسه، ويقف على ركبتيه. وإذا ماتت الأم «إلى مات مُّكْ» ضع رأسك على العتبة، أي أنّ فقدان هو فَقْدٌ للعطف والرحمة والحنان.

يقدّم المثل الشعبي هذه الدلالة من خلال سماته الأسلوبية؛ فهو من حيث سمة التكثيف والإيجاز يجسد حكمة تامّة في ملفوظين قصيرين، ومن حيث الدلالة يقابل بين موت الأب وموت الأم وما ينتج عن موتهما من فقد للسند وفقد للحنان. ومن حيث طابعه التداولي في التواصل اليومي يُحدثُ أثرا بلاغيا على المتلقي، وهو فوق ذلك -أي المثل- يمثل صوت الشخصية في ثلاثة أبعاد، هي:

- **بعد الوجود الإنساني**: عند فقدان الأب والأم نكون أمام فقد سند إنساني، وهذا يعكسُ رؤية مأساوية للعالم تتمثل في مواجهة قسوة الحياة بدون سند؛
- **بعد الأسرة والمجتمع**: ينهض المثل الشعبي الذي تخلل القصة على علاقة سببية بين الأسرة وتحقيق الكرامة والأمان، ومن خلال هذه العلاقة تنكشف رؤية اجتماعية إزاء التفكك الأسري والمجتمعي، وتعتبره سببا للتهميش والتشرد والضياع؛
- **بعد المعاناة**: بفعل بلاغته المكثفة، يلخّص المَثَلُ مصير اليتيم في الاستسلام لقسوة الواقع، وهذا يتضمن رؤية ناقدة لواقع الأيتام داخل المجتمع، وهو في الغالب واقع الإهمال واللامبالاة؛

يتضح أنّ هذا المثل يحضر في النص محتفظا بحمولته الدلالية التي تتضمن صوته الخاص. وإذا كان المثل الشعبي يمثل صوت الجماعة والذاكرة الشعبية [1]، فإنّ بطل القصة يستحضره في سياقه الفردي، فيخلق حوارا بين صوت الجماعة (الذاكرة الشعبية) وصوت الفرد الذي تمثله شخصية (البطل=السارد)، ومن ناحية أخرى، يحضر المثل بلغته الخاصة وفق ما يتم أداؤه في النبرة الصوتية في اللهجة المغربية، ويتخلل القصة بتلك الصورة، فينتج عنه تعدد لغوي؛ لغة السرد الفصحى، ولغة المثل، التي تعكس صوت الذاكرة الشعبية.

2.4. لغة القصة القصيرة بين المحكي التخييلي والمحكي اليومي

ينهض التخييل القصصي في مستوى اللغة والأسلوب على ثلاثة أسس، أولها لغة تخييلية تميل إلى الشعرية، ويغلب عليها الإيحاء. ثانيها، تكثيف السرد والوصف والاقتصاد فيهما قدر الإمكان. ثالثها تعدد مدخلات الدلالة؛ حيث يوظف القاص كل ما يمكن أن يحقق قصده الدلالي تفاعلا مع القارئ. غير أنّ التخييل القصصي المعاصر لم يرتكن إلى هذه الأسس على مستوى اللغة والأسلوب، فعمد إلي تجريب ممكنات جديدة تمنح لغة الكتابة القصصية حضورا جديدا يمزج بين السمة التخييلية والسمة الواقعية.

في هذا السياق انفتحت بعض التجارب القصصية على المزج بين المحكي القصصي المتخيل والمحكي اليومي (اليوميات [Journaling]، والمذكرات [diary]) وهذا الانفتاح يمثل سمة بارزة في القصة المعاصرة ضمن الأفق التجريبي الذي بدأته منذ سبعينيات القرن العشرين؛ فقد نشر «عبد الله العروي» كتابه «أوراق» عام 1989، واختلف النقاد إزاء الجنس والنوع الذي ينتمي إليه هذا النص؛ فقد حاروا في تجنيسه بلحاظ تنوع سماته اللغوية بين لغة التخييل، التي دفعت بعض النقاد

---

[1] عبد المجيد عابدين، الأمثال في النثر العربي القديم (القاهرة: دار مصر للطباعة، الطبعة الثالثة، 1984) ص: 15.

إلى اعتباره «سيرة ذهنية» وهناك من اعتبرها «سيرة روائية» ومنهم من اعتبرها «يوميات قصصية» [1]. وبصرف النظر عن الخلاف، فإنّه يعود إلى أسباب عدة، في مقدّمتها طبيعة اللغة التي كُتبتْ بها «أوراق» العروي.

يترتب عن المزج بين المحكي المتخيّل والمحكي اليومي تغيّرٌ في نوعية اللغة الموظفة على صعيد لسرد والوصف؛ بحيث يحدث تفاعل بين عالمين مختلفين، علم متخيل يفترض وجود لغة متخيلة، عالم حقيقي واقعي، وكلاهما يفترضان لغة متباينة؛ فلغة المحكي اليومي، لغة واقعية ومباشرة تجسد الأحداث اليومية التي عاشها الكاتب، كما أنها بسيطة وعفوية، لا تهتم بزخرف القول أو بالرمز والإيحاء، ثم إنها صريحة وذاتية؛ بحيث تبرز فيها «أنا» الكاتب بجلاء تام، فضلا عن كونها لغة صادقة، ومتصلة على مستوى الزمن بالواقع وبالتواريخ الحقيقية، إنها لغة توثق واقعا معيّنا، وتسرده دون أن تخلق منه عالما متخيّلا.

نستحضر في هذا المضمار القصة المعنونة بـ«قلب دافئ مثل قلبي» [2] للقاصة «فاطمة المزروعي» الذي تحكي فيه الساردة امرأة أرملة في أواخر الأربعين من عمرها، تعاني من مرض عضال يدفعها للشعور باقتراب أجلها، فتشرع في كتابة يومياتها في الفترة الممتدة ما بين 20 و27 يونيو، نتابع من خلالها الصراع الداخلي بينها وبين فكرة الفناء، وداخل هذا الصراع تنتظم الحبكة في تدرج متسلسل زمنيا يبدأ بالوعي بالموت، ويمر بالانغماس في الهذيان والشرود النفسي، وفي النهاية يصل إل يتحوّل مفاجئ؛ بحيث تنجو المرأة الأرملة (البطلة) رغم مرضها العضال، وتموت خادمتها في مشهد ختامي يعكس مفاجآت القدر.

---

(1) فريد امعيضشو، «أوراق» العروي، وسؤال التجنيس الأدبي، مقال منشور على الموقع الرسمي لجريدة «القدس العربي»، على الرابط التالي: https://h7.cl/1igoO تاريخ الصدور: 9 أبريل 2012. تاريخ الاطلاع: 18-سبتمبر 2025.

(2) فاطمة المزروعي، وجه أرملة فاتنة، ص: 27.

إنّ اللافت في هذه القصة رغم ملامح التخييل البارزة فيها، هو استنادها على تقنية المحكي اليومي لبناء عالمها القصصي الشيء الذي جعل لغتها تتسم بسمات لغة اليوميات والمذكرات، كما نبين من الأمثلة التالية المستقاة من نص القصة:

تجليات لغة السرد اليومي	المثال والصفحة	الوظيفة السردية
1. بساطة اللغة وتداوليتها	«... كم أكره حرارة الصيف وشمسه الحارقة، وهي تحرق بشرتي المسكينة، وجسدي المسكين..» ص 27	جعلت السرد واقعيا ومعيشا يوميا، بحيث ينقل القارئ إلى جو اليوميات
2. توظيف ضمير المتكلم أو الأنا الساردة	«.. أنهض من مكاني، أنظر بإمعان وافتخار إلى منزلي..» ص 28	يمنح الأحداث وكأنها اعتراف يومي من طرف السارد، وينقل القارئ إلى جو المذكرات
3. توظيف الزمن الواقعي والتواريخ الدقيقة	تحديد تاريخ الأيام: «20 يونيو- 22- 23-24 الساعة السابعة مساء- 25- 26- 26 الساعة الحادية عشر وخمسة وخمسين دقيقة. 27 يونيو الساعة الثانية عشر بعد منتصف الليل.. 27 يونيو الساعة الواحد فجرا..» من ص 27-37.	يرسّخ الشعور بالتتابع الزمني، ويدفع القارئ إلى من مزيد من الانتظار في سياق توثيقي للأحداث.

4. استعمال لغة الأفعال اليومية الروتينية	«.. أتمشى أمام البحر كل مساء، أعتدت على زيارته...» ص 30	تمثيل إيقاع الحياة اليومية بتكرار الأفعال نفسها.
5. العفوية في التعبير عن المشاعر	«...أريد أن يكون أحد معي، أي أحد، لا أريد الموت وحيدة.. أريدهم كلهم بجواري..» ص 34.	تجسد الشعور بالبعد الإنساني لأفراد الأسرة في المعاناة اليومية للإنسان المريض (شخصية البطلة) مثالا.
6. الملاحظة اليومية للتفاصيل الدقيقة	«.. رأيت الأعشاب الذابلة بدأت تنمو من جديد..» ص 33	في لحظة الفراغ اليومي والتأمل في المرض العضال يبدأ المريض في تأمل رتابة الأحداث اليومية وتحوّلاتها البسيطة.

تبيّن الأمثلة المدرجة في الجدول أعلاه بعض سمات لغة المحكي اليومي في القصة، وهي لغة تتسم بالبساطة والتداولية، خلافا للغة المحكي المتخيّل الرمزية والإيحائية، وتتسم بالطابع الحميمي والعفوي في التعبير عن الذات، وتوثق ذلك بأزمنة دقيقة، وبأمكنة واقعية جدا، وتركز على التفاصيل الحياتية اليومية بدل الانشغال بسرد الأحداث الكبرى. كما أنّ توظيف تقنية المحكي اليومي ألقى بظلاله على المحكي المتخيل؛ بحيث فتحت أفقا تجريبيا على مستوى اللغة، وأحدثت تفاعلا بين لغتين؛ واقعية يومية، وأخرى تخييلية شعرية، وفق التجليات الآتية:

- **الجمع بين اللغة اليومية واللغة التأملية الشعرية**؛ تقول الساردة: «تنساب الألوان بنعومة، كقوس قزح، ألمسها بأناملي، فأشهر بلزوجة

الألوان على أصابعي» [1] يحدث هذا المقطع تجريبا لغويا أسلوبيا يمتزج فيه العالم الواقعي اليومي بالرمزي المتخيّل.

- **توظيف الجمل المتقطعة والانفعالية؛** تقول الساردة: «آه، إنه دوما يزأر كلما حلّ هذا الصيف الملعونَ» [2] فاللغة الموظفة في هذا القول تمثل إيقاعا نفسيا يعكس الاضطراب الداخلي، وفي هذا تجريب لغوي يقوم على توظيف الجملة القصيرة لتجسيد القلق اليومي.

- **تكثيف الجمل الاستفهامية ذات الحمولة الوجودية؛** «هل حقاً وصلت إلى مسامعهم أخبار مرضي؟ ربما... من أخبرهم؟» [3] في هذين السؤالين لغة عفوية تتخذ الاستفهام الناتج عن الشعور بالمرض مطية لتوليد توتر سردي يحاكي تدفق التفكير الزائد في الحياة اليومية وفي المرض العضال.

- **تنويع الضمائر والانتقال بين الأزمنة؛** تقول الساردة: «كانت أمنيتي الوحيدة أن أموت وأنا في سن الأربعين، وكنتُ كثيرا ما أحدث نفسي بأن الأيام طويلة، وأن سن الأربعين لن يأتي بهذه السرعة، وأن أمامي وقتا طويلا حتى يأتي هذا اليوم... كيف سأستقبل هذا اليوم المرعب؟ إني أكاد أموت من فرط الخوف...» [4] تمثل هذه الأفعال تقاطعا بين زمنين (الماضي والحاضر) عبر تنقية الاسترجاع، كما أن التنويع بين زمن الأفعال والضمائر المتصلة بها يعكس تجريبا يجعل الزمن السردي سلسا، ويعبّر عن تلاشي الشعور بالزمن رغم طوله.

---

(1) فاطمة المزروعي، وجه أرملة فاتنة، ص: 34.

(2) فاطمة المزروعي، وجه أرملة فاتنة، ص: 27.

(3) فاطمة المزروعي، وجه أرملة فاتنة، ص: 29.

(4) فاطمة المزروعي، وجه أرملة فاتنة، ص: 29-30.

شكلت تقنية المحكي اليومي التي وظفتها القاصة لبناء عالمها القصصي أفقا تجريبيا جديدا أسس لجمالية جديدة للغة السرد القصصي، جمالية مركبة تتمثل في حضور ثنائي المظهر، لغة يومية متدثرة بلغة تخييلية وهو الذي يجعل التجربة القصصية ليست دائما تسير في مخاطبة الآخر الحاضر أو الغائب، بل يمكنها أن تكون «نافذة مشرعّة على الداخل» [1] بتعبير الأديب الألماني «إلياس كانيتي» الشيء الذي يفضي بها إلى تجديد جذري في بنيتها الفنية واللغوية؛ حيث تتحول اللغة اليومية إلى تجربة فنّية يتصادى فيها صوتان؛ صوت الحياة اليومية، وصوت الحياة المتخيلة التي يطمح الإنسان إلى تحقيقها، فتكون النتيجة متمثلة في الجمع بين الاعترافات اليومية والانزياحات الجمالية وفق ما يبيّن الجدول التحليل التالي:

مستويات السرد	تجلياته في المحكي القصصي	تجلياته في المحكي اليومي
اللغة	مشحونة بالعاطفة، رمزية، ونفسية	تأملية، بسيطة وشفافة، واعترافية
الزمن	تصاعدي يتجه نحو الموت المحتوم	تسلسلي محدد بتواريخ دقيقة (20 يونيو إلى 27 يونيو، مع ذكر الساعات والدقائق
الحدث	أحداث متخيلة في الفناء والمفاجأة النهائية	أحداث جزئية تكشف تفاصيل الحياة ومظاهر عزلة المريض
الهدف-الغاية	رسم تراجيدية لحياة امرأة تواجه الخوف من الموت	البوح بالمشاعر السلبية، وتوثيق تفاصيل يومية إزاء المرض

---

(1) مجلة الجديد، ملف: أدب اليوميات، مقال منشور على الرابط التالي: https://h7.cl/1igMc تاريخ صدور المقال: 1-يونيو 2025، تاريخ الاطلاع عليه: 25- غشت 2025.

إنّ توظيف تقنية المحكي اليومي في التخييل القصصي وما ينتج عنها من تجريب لغوي، سمة بارزة في تجارب قصصية عربية مختلفة، نذكر منها قصّة «لماذا أكتب» [1] للقاص «أحمد المديني» فهو الآخر سعى إلى بناء عالم قصصي في نصه استنادا إلى مقومات سرد اليوميات؛ حيث تتمثل الحبكة العامة للقصة في التداخل بين السرد اليومي والخيال القصصي، ولبناء هذه الحبكة يبتكر السارد-القاص حوارا بين ثلاثة أفراد «كتّاب» منهم الكاتب العراقي «حميد سعيد» والروائي الإنجليزي «جورج أورويل» ثم القاص المغربي والقاص نفسه «أحمد المديني»، فيدور حوار بينهم حول الجواب عن سؤال «لماذا أكتب؟» سؤال يُطرح في أذهانهم جميعا، ويتحوّل في نسق القصة إلى حافز [motive] سردي تتطور في ضوئه الأحداث، ويربط بين حيواتهم وتجاربهم في المنفى والكتابة، والقلق، وإشكالية الالتزام في الإبداع، وتتلخص رؤاهم على مستوى سطح القصة وفق ما يرويه السارد عن نفسه، وعن «حميد سعيد» وعن «جورج أورويل»، استحضارا لأجوبتهم المضمرة عن السؤال: لماذا أكتب؟ هذا السؤال الذي تحوّل إلى نقاش فلسفي محتدم بينهم؛ فالكاتب العراقي «حميد سعيد» يستحضر تجربة المنفى بعد احتلال العراق، ويستنجد بالكتابة بوصفها رمزا للحفاظ على هويته وكرامته. بينما «جورج أورويل» يتذكر نضاله الطويل، ويعتبر الكتابة التزاما أخلاقيا. في حين يعيش القاص والكاتب «أحمد المديني» صراعا جدليا بين الإبداع والعبث، فيخلص إلى أن الكتابة لعبٌ فني وتجريب وجودي. ولعلّه في نصه «لماذا أكتب؟» يحقق درجة من التجريب الذي خلصَ إليه في النص نفسه.

لتمثيل هذه الحبكة استعار الكاتب والقاص «المديني» لغة من صميم المحكي اليومي، وأدخلها نسيجه القصصي المتخيّل، لكنها بقيت محتفظة بصورتها الأصلية، وبتجلياتها الوجودية، نكشف عن بعض مظاهرها وفق ما يلي:

---

[1] أحمد المديني، أحدب الرباط، مجموعة قصصية، ص 141.

- **المزج بين اللغة التقريرية واللغة التأملية**؛ في مقاطع كثيرة، منها تحدثه عن «حميد سعيد»: «يستيقظ صباح يوم الإثنين، ثاني أكتوبر، من سنة 2014، ويبقى يتقلب في فراشه، ثم يزيح عنه البطانية (...) قد ضرب رأسه سؤال كامن منذ زمن طويل: لماذا أكتب؟» [1] فالجمع بين لغتين تقريرية وتأملية منح السرد ملمحا مركبا يتمثل في الانتقال من لغة الحياة اليومية الروتينية إلى لغة سؤال وجودي داخل الملفوظ السردي نفسه، وهذا يخلق تداخلا بين الواقعي الحسي، والفكري الرمزي، فيصير الحكي اليومي ميعينا للتخييل القصصي في موضوع فلسفي (الكتابة).
- **تكسير الجملة التقليدية-الكلاسيكية بالوقفة النفسية**؛ يقول السارد: «يصل أحمد المديني إلى مقهى المتروبوليتان، بعد أن مرّ على كنيسة سان ليو قرب عمارته، في مدخل الكنيسة مستخدمو شركة نقل الموتى بهندامهم الأسود القاتم، وأهل الفقيد والمعزون سيخرجون بعد قليل بوقار وهدوء، ويفكر أحمد المديني ماذا سيحدث له حين سيموت، وأين سيدفن، فهو مسلم، والمسلمون المغاربة يحنّون لتُوارى أجسادهم في ثرى بلدانهم الأصلية..» [2]. فهذا المقطع يمثل إيقاعا متقطعا، بل شبه متوقف سرديا؛ إذ بمجرد وصوله إلى المقهى يطالعنا السارد بوقفة تأملية نفسية تُجاه لحظة موته.
- **تقطيع الزمن اللغوي وتوزيعه بين اللغة واللحظة**؛ في مؤشرات لغوية دالة «الساعة العاشرة ليلا، الواحدة والنصف بعد الزوال، حل الليل، نعم سجا الليل، هبط الليل مبكرا على لندن» [3] تنمّ هذه اللغة عن رغبة القاص في

---

(1) أحمد المديني، أحدب الرباط، ص: 141.

(2) أحمد المديني، أحدب الرباط، ص: 145.

(3) أحمد المديني، أحدب الرباط، ص: 157-158-159.

توظيف اللغة لتقطيع الزمن اليومي إلى لحظات سردية عابرة، وهذا يخلق إيقاعا يوميا موازيا لزمن القصة.

إنّ لغة السرد في القصة «لماذا أكتب؟» تعيد صياغة الواقع لغويا وفنيا؛ بحيث تصير مدخلا تجريبيا لاختبار اللغة في المنطقة البينية التي يلتقي فيها المحكي اليومي بالمحكي القصصي المتخيّل، وتتحقق في الاقتصاد اللغوي؛ أي في كثافة اللغة ودقتها، وفي كسر الإيقاع النمطي التقليدي للملفوظ السردي، ولا غرابة في هذا، بل إنّ الكاتب نفسه (القاص) «المديني أحمد» يعبّر عن اختياراته التجريبية في القصة نفسها جوابا عن السؤال «لماذا أكتب؟»، يقول في المقطع السابع المعنون بـ« أحمد 7»: «أحمد المديني كاتب تجريبي بامتياز، التجريبي اللاعب الذي لا يكلّ ولا يقر، يلاعب الكتابة ويتلاعب بها، وقد يجد نفسه تحوّل إلى الملعوب به، إلى موضوع اللعب» (1).

يستفاد من التجربتين القصصيتين لـ«فاطمة المزروعي» و«أحمد المديني» في تجريبهما لتقنية المحكي اليومي داخل المحكي القصصي المتخيّل أنّ لغة السرد القصصي تتجلّى بمظهرين اثنين، أولهما مظهر مكثف يغلب عليه الإيحاء والرمزية. ثانيهما مظهر شفاف ومباشر؛ بحيث تتشح فيه لغة الحكي اليومي ببساطة التراكيب كما هو بيّنٌ في الجمل القصيرة. ثم حضور الأفعال الزمنية المتكررة (يستيقظ، يشرب، يتناول فطوره، يخرج، يفكّر..) التي تبدو معها القصة «كأنها دفتر لتوثيق الأحداث اليومية» (2). أما الإيقاع الزمني فقد تجلّي في مسار دائري يوازي دائرة اليوم؛ حيث يبدأ بالصباح، ويمر بالزوال، ويقف في المساء، ثم يُعيد دورته في اليوم الموالي، ويتأطر بلغة تحدد التواريخ والساعات والدقائق.

---

(1) أحمد المديني، أحدب الرباط، ص: 154.

(2) جمال بوطيب، التخييل الذاتي: دراسة في الحدود والأشكال (الرباط: دار الأمان، الطبعة الأولى، 2012) ص: 66.

3.4. شعرية القصة القصيرة: من الشعر المتخلّل إلى القصة الشعرية

استطاعت القصة القصيرة بفعل نسقها اللغوي الشفاف والمكثف أن تستوعب الشعر لغة وخطابا، وأنْ تعمل على إذابة الجليد الأجناسي بين طبيعتها السردية التشخيصية [1] وطبيعة الشعر الإيحائية والإيقاعية، فتولّد عن ذلك نمط جديد تجلّى في شعرية القصة [the poetic story]، وإذا كانت الشعرية تتحدد بكونها «قوانين الخطاب الأدبي» [2] فإنها في القصة القصيرة قد أسست نواميس جديدة تجمع بين الرؤية الفكرية والأفق الجمالي الكامن في آليات الإبهار والدهشة اللتين تنهض عليهما العبارة الشعرية.

شكّل عبور الشعر إلى السرد القصصي أفقا تجريبيا سعى القصاصون من خلاله إلى تجاوز السرد التقليدي وتحقيق كتابة قصصية تجسد التجربة الإنسانية بشكل أكثر عمقا، وكثافة، وجمالا. وترتب عن هذا الأفق بروز أشكال قصصية متباينة بلحاظ تفاعلها وحوارها مع جنس الشعر، أهمها الحضور المباشر على شكل تناص؛ أي أنّ النص الشعري يدخل النص القصصي ويكون متمايزا عنه شكليا. ثم الحضور البنيوي الذي تتحقق فيه القصة في شكل بنية شعرية، أو «القصة في قالب شعري» [3] بتعبير «لحميداني حميد». حيث يحدث انصهار شبه تام بين اللغة الشعرية واللغة القصصية.

---

[1] Jean Yves, Le Recite Poétique (paris: puf écriture, éd 1978, pdf) p: 09-08.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم (بيروت: دار التنوير للنشر، الطبعة الثالثة، 2017) ص: 11.

[3] حميد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي، مرجع سابق، ص: 211.

– الشعر داخل القصة: تفاعل السرد والشعر

في القصة المعنونة بـ«حمد ذياب» [1] ضمن المجموعة «شتاء قاس آخر» للقاص «سعيد حورانية» يحكي السارد قصّة شخصية تدعى «حمد ذياب»، شخص غامض، شيخ متقدم في العمر، أعرج يسكن في قمة جبل منعزلا عن الناس تماما، فيدور حوار بينه وبين السارد الذي زاره في عزلته، ويتحوّل ذلك الحوار إلى حكي مستعاد في ذاكرة «حمد ذياب» الذي سيسرد حياته المأساوية التي بدأت منذ ثورته ضد الاحتلال الفرنسي لسوريا، وتمر عبر المطاردة والسجن، ثم النفي، ثم العودة. ورغم أنّ حبكة القصة ظلّت وفية للتقليد المعروف (بداية-وسط-نهاية) إلا أنها عمدت إلى كسر رتابة الحبكة وما يتصل بها بتقنية أخرى تمثّلتْ في استحضار نصوص الشعر الشعبي وتضمينها في نصّها في انسجام تام مع صوت الشخصية التي تحكي عن حياتها؛ حيث يؤدي ذلك الحضور وظيفة سردية تُلحّم المقاطع السردية والدلالية دون أن يشكل نشازا مُفارقا لنسق القصة، كما نبين في الجدول أسفله:

مثال الشعر الشعبي المتخلل للقصة والصفحة	السياق السردي
دنياك ما الها صديق وقرابي / ومن خلقة الأيام الدهر دولاب / ودنياك ناعورة وفيها علاني / تملا وبتفرغ على فرد قلاب / وبيها سهول وبعد بيها روابي / وعرة عسيرة السير عا كل طلاب. ص: 47-46	يستحضر البطل هذا المقطع لحظة حديث حمد عن معاناته في السجن الفرنسي ونفيه إلى فرنسا، بعد أن خاب حلمه في البطولة.
وثارت بني معروف واعوت عوى ذيب / جوعان واستطيب لحوم المعاليف / وتلاطموا الجمعين واضحوا محاطيب / وبالمزرعة خلوا الجحافل	يلقي «حمد» هذا المقطع من الشعر النبطي ويُنشده حين يستعيد معركة "المزرعة" البطولية ضد الفرنسيين.

[1] سعيد حورانية، شتاء قاس آخر، مجموعة قصصية (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، طبعة 2000) ص: 43.

متاليف / راحوا جميعا بالسـيوف المحاديب / ذياب حلت في شلايا الخواريف	
علامك يا دهر حليت برمة دواليبك عالمسكين برمتْ يا ويلي من الحبل لو حلّ برمة يا يولي من الدهر لو انطا قفا	يستحضر «حمد» هذا المقطع القصير عند اقتراب ختام السـرد، حين يتحدث عن الشيخوخة والتيه.

سرديا، يجسد المقطع تعبيرا شعريا عن فلسفة شعبية للحياة، ترمز إلى الدوران العبثي للمصير؛ حيث يّحوّل الشعر -هنا- السردَ إلى لحظة تأمل وجودي ورمزي للحياة. أما في المقطع الثاني، فإنّ الشعر الشعبي يمثل بطولة شعبية تمزج الفخر بالحزن، وتضفي على السرد طابعا ملحميا. في حين يجسد المقطع الشعري الثالث مشهدا شعريا حزينا يتمثل في رثاء وجودي يكثف فلسفة الحياة والموت والزمن.

في الأفق التجريبي للقصة، أدّى تخلل الشعر الشعبي وظيفتين، الأولى جمالية تمثلت في كسر رتابة السرد النثري، وإضافة إيقاع موسيقي موازٍ لإيقاع السرد، فضلا عن كونه شكّلَ فسحة نصية لتعبّر الشخصية عن حالتها النفسية، وتبرز صوتها الشعبي. الثانية فكرية، تجلّت في تعميق الشعور بتجربة النضال من أجل الحرية، ووفق هاتين الوظيفتين يكون لحضور الشعر داخل النص القصصي وجهان؛ أحدهما جمالي، والآخر فكري رمزي؛ حيث الجمالي ما هو إلا مطية للفكري الرمزي؛ فمختلف المقاطع الشعرية المتخللة للنص تمثل أصواتا محدّدة.

- **صوت المقاومة الجماعية** التي تبحث عن الكرامة والبطولة والحرية، إنه صوت ضد السرد الواقعي المثقل بالهزيمة والقهر؛

- **صوت التراث الشفهي الشعبي**؛ حيث توظيف القصيدة الشعبية النبطية يجعل البطل مرتبطا بجذوره، وهذا الصوت يتقابل مع لغة السرد الحديثة؛
- **صوت الذاكرة الجماعية**؛ حيث تحضر مقاطع شعرية صيغت بضمير الجماعة، وكأنها تمثل صوت الشعب الباحث عن حريته، كما أنه يمثل الذاكرة الشفهية للمقاومة البطولية.

هذا الحضور نقف عليه عند القاصة «فوزية العلوي» في قصتها «عمّتي الخزانة» [1] التي تستحضر شطرا من بيت شعر للشاعر «عنترة» الذي يقول فيه:

لا تسقني ماء الحياة بذلة == بل فاسقني بالعز كأس الحنظل

والشيء نفسه نقف عليه عند القاص «أحمد المديني» في قصة «الشجرة المباركة» الذي يستحضر فيه السارد مقطها شعريا من شعر التفعيلة للشاعر «معن زيادة» يقول فيه: ولأتخلص من السؤال والورطة وأظهر لهم حسن نيتي قررت أن أغيّر الدرس، نقلته من ميمية المتنبي التي مطلعها [على قدر أهل العزم تأتي العزائم] إلى قصيدة [معين بسيسو]: الأشجار تموت واقفة، متعللا أني كنت قد وعدتهم بالتعرف على نماذج من الشعر الحديث، فاستحسنوا منتبهين وأنا أقرأ القصيدة من محفوظي:

الدم والمستنقع..

أرخص من ذلك المستنقع النّتن

أرخص من زجاجة من العرق..

[1] فوزية العلوي، حريق في المدينة الفاضلة، مجموعة قصصية (تونس: دار سحر للنشر، 2004) ص: 32.

أرخص من منديل مومس» [1]

- **القصة الشعرية: انصهار اللغة السردية في اللغة الشعرية**

في هذا النمط من حضور الشعر في القصة القصيرة يبدو «التفاعل بينهما كما لو كان الأمر متعلقا بغرض أدبي جديد» [2] حيث تتجلّى القصة في شكل قصيدة موزعة على عدد من الأسطر التي تشبه شعر التفعيلة، ولكنها تضمر بنية سردية على النحو الذي نجده في قصة «خطوة وئيدة» لـ«أحمد المديني» الت يفتتحها بما يلي:

«خطوة وئيدة

هي خطوة مهموسة

وثالثة، خطوة صامتة.

تحمل القدم بتؤدة، تحمل قدمها، فتصنع خطورتها..» [3]

تتخذ هذه القصة شكلا رمزيا يتسم بالتكثيف البليغ؛ حيث تتأسس في بنيتها اللغوية على لغة شعرية سردية تأملية، وتضمر قصة وجودية تجسّد تجربة الإنسان في العمر، والصُحبة، والذاكرة، والنهاية المحتومة التي لا مفرّ منها. تتميز لغة القصة بالطابع الشعري وفق السمات التالية:

- **الإيقاع التكراري والتركيب المكثف:** حيث يستعير السارد «الخطوة» للحياة: «هي خطوة وئيدة، مهموسة، صامتة» بهذه العبارة الشعرية يقدّم

(1) أحمد المديني، أحدب الرباط، ص: 25-26.

(2) حميد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي، مرجع سابق، ص: 211.

(3) أحمد المديني، أحدب الرباط، ص: 13.

السارد المشهد الافتتاحي مفعم بالحسن الغنائي، وتوحي برمزية الخطوة بوصفها حركة وجودية تشير إلى نقطة البداية في رحلة الحياة.

- **التوازي اللغوي والصوتي**: حيث تكرار الحروف في نسق إيقاعي «خطوتان متساندتان، لقامتين متكافئتين»، وهما عبارتان تمثلان قيمة الوحدة والرفقة الدائمة، وتمنح للسرد بعدا حميميا.

- **هيمنة اللغة الاستعارية**: حيث يسند السارد الأفعال لغير العاقل: «الظهر انحنى، والأرض مساء، وكل صباح ذهاب» تؤدي الاستعارة وظيفة سردية تكمن في نقل الزمن السردي من الصباح إلى المساء، وبشكل رمزي من الشباب إلى الشيخوخة، وكأنّ العبارتين الشعريتين تختزلان دورة الحياة كاملة.

- **المفارقة الشعرية والتأمل الفلسفي**: تتمثل في لغة مفعمة بالعاطفة: «عين إلى الأرض، ألا ترى ظهري انحنى؟! وسأظل أبوح، كانت، وستبقى المنى، بعد قليل ستحتويني، فلتكن ميتة سعيدة»
عبارات شعرية تجسد ذروة الانفعال السردي؛ في لحظة الوعي بالنهاية، وتفتح النص على أفق وجودي يتجاوز حدود السرد الواقعي.

إنّ الكتابة القصصية المتفاعلة مع الشعر بجميع تجلياته فيها تتحوّل إلى سيولة لغوية استعارية وكنائية ومجازية دوّارة، بقد ما تهيمن عليها السمات الشعرية (الإيقاع النثري، والإيقاع المعنوي، والتوزيع الطباعي للنص، فإنها أيضا تضطلع بوظائفها السردية في نسقها القصصي المتخيّل؛ فتكثف الزمن السردي، وتحوّله إلى تجربة حسية، تزاوج بين الانفعال الداخلي والسرد الحدثي، وتوحد بين جنسين متباينين من حيث طبيعتها الأجناسية، ولكنهما متحدان في الرؤية الإبداعية للتجربة الإنسانية.

خاتمة وتركيب

تتجه الأنظار في خاتمة هذه الدراسة إلى جملة من الخلاصات التي توصّلت إليها على المستويين النظري والتطبيقي، وهي خلاصات تؤكد من ناحية نظرية، أنّ البحث في موضوع القصة القصيرة المعاصرة لا زال يحتاج إلى تراكم نظري يُوسّع دائرة الاهتمام النقدي بهذا النوع السردي. ومن ناحية تطبيقية، بيّنتْ الدراسة أنّ إبراز تجليات التجريب في القصة القصيرة المعاصرة محفوف بمخاوف منهجية، نظرا لشساعة المجال التجريبي، وتشعبه؛ بحيث لا يمكن حصره بقدر ما يمكن تصنيفه في مستويات ترتد إليها تلك التجليات مع تباين التجارب القصصية من قاص لآخر، وفي السياق الموازي لهاتين الخلاصتين العامّتين أسفرت الدراسة عن نتائج دقيقة على مستوى شقها النظري، وفصولها التطبيقية، نجملها على النحو الآتي:

1. إنّ مفهوم القصة القصيرة مفهوم متفلت من ربقة التحديد الاصطلاحي والمفهومي؛ بحيث يعرف تداخلا في الاستعمال الإبداعي، وفي التوظيف النقدي.
2. إنّ للقصة القصيرة خصوصيتها الفنية والأدبية مقارنة مع نظيرتها الرواية، رغم اشتراكهما في بعض الخصائص، فإن القصة القصيرة تنماز عنها، وتشارك ساحة الإبداع السردي نفسه.
3. إنّ القصة القصيرة، ليست نوعا سرديا وافدا على الأدب العربي، كما زعمت بعض النقود، بل إنّها امتداد وتطور لأشكال سردية عربية قديمة، وذلك بلحاظ مرونتها التي تمنحها قدرة على التطور المستمر داخل الثقافة الأدبية العربية ذاتها، أما عوامل الترجمة، فقد كانت رافدا من روافد تطورها فقط.
4. مرّت القصة القصيرة بثلاث مراحل تاريخية كُبرى شكّلت منعطفات حاسمة في تكوّن تاريخها الأدبي، هي مرحلة التأسيس، ثم مرحلة التكوين والنضج

الفني، ثم مرحلة التجريب وكسر التقاليد، ولا زالت هذه المرحلة مستمرة إلى الآن، مع تجدد مستمر ودؤوب عن ممكنات كتابة قصصية غير متكررة.

5. ارتبط التجريب في القصة القصيرة المعاصرة بكسر التقاليد السردية التي أرسى دعائمها القصاصون الرواد في حقبتي التأسيس والتكوين والنضج الفني، وذلك من خلال إعادة النظر في بناء النص القصصي بحيث يكون مفتوحا وغير مقيّد بمعيارية تحدّ من حرية المبدع-القاص.

6. لم يحظَ التجريب بقبول تام في الخطاب النقدي؛ بل جُوبه بتحفظ من طرف بعض الآراء النقدية، وذلك في سياق الاحتراز لخصوصية النوع القصصي؛ حيث التجريب بمفهومه المطلق من شأنه أن يقوّض حدود الأنواع، وبالتالي تنتج عنه نصوص غير محددة من حيث خصائصها النوعي.

شكّلت النصوص القصصية التي اعتمدناها في الشق التطبيقي مجالا لاختبار المقترح النقدي التصنيفي حيث بيّنتْ أنّ من تجليات التجريب:

7. على مستوى البنية السردية، كسر خطية الحبكة، وتفكيك بنية الزمن، وذلك باستناد القصاصين في تجاربهم إلى بعض التقنيات السردية المؤثرة في بنية السرد، منها: العنوان التفككيكي، وهرمية العنوان الفرعي، والحدث المتعدد.

8. على المستوى الدلالي، انفتحت القصة القصيرة على ممكنات كتابية جديدة لم تكن معهودة في القصة التقليدية منها استنادها لاستراتيجية العتبات النصية بوصفها أفق تجريبيا يمنح القارئ مجالا للتفاعل بينه وبين النص، فقد سجّلات الدراسة الحضور اللافت للعتبات في تجارب قصصية مختلفة الشيء الذي يجعلها -العتبات- مجالا تجريبيا سعت القصة القصيرة إلى تسخيره لخدمة مقاصدها الدلالية والتداولية.

9. على المستوى اللغوي، ارتاد القصاصون أفق تجريبيا ينظر إلى لغة القصة بكونها مجالا للتنوع وتعدد الرؤى والأصوات، وقد نتج عنه في بعض التجارب القصصية ذات السجلات اللغوية المتنوعة والمتعددة جمالية جديدة تمثلت في تفكيك هيمنة السرد الأحادي، وبناء خطاب متناوب ومتعدد الأصوات، ثم تأسيس لغة سردية هجينة ومتحوّلة، فضلا عن تقريب لغة الشعر من لغة السرد، وقد اتكأ القصاصون لارتياد هذا الأفق على تقنيات سردية متنوعة، منها الحواشي السردية، والتهجين اللغوي، والأجناس المتخللة.

مهما تعددت النتائج والخلاصات التي انتهت إليها هذه الدراسة في شقيها النظري والتطبيقي، فإنها لا تزعم الريادة، كما أنها تظل مجرد لبنة أولية ضمن مجموع الدراسات المفترضة التي تقاسمها الموضوع النقدي نفسه، كما أنها تدعو من خلال نتائجها هاته إلى بذل مزيد من الجهود النقدية التي من شأنها أن تبرز مختلف تجليات التجريب في القصة وإبراز أثرها الجمالي والقيمي على الإبداع القصصي العربي المعاصر.

ثبت المصطلحات: عربي – إنجليزي

عربي	إنجليزي
اختصار	Shortcut
ازدواجية لغوية	diglossia
أقصوصة	novelette
انسجام	coherence
تجريب	experiment
تحديث	modernization
تحقيب	Periodization
تسمية	Naming
تشظي	fragmentation
تفريد	individualization
تفصيل	detailing
تكثيف	intensity
تمثيل	representation
تناص	intertextuality
تنميط	stereotyping

linguistic diversity	تنوع لغوي
hybridization	تهجين
bilingualism	ثنائية لغوية
motive	حافز
plot	حبكة
Modernism	حداثة
ellipse	حذف
dialogism	حوارية
vision from outside	رؤية من الخارج
Narrating	سرد
Autobiography	سرد ذاتي
poetic	شعرية
the poetic story	شعرية القصة
mode	صيغة
thresholds	عتبات
Pragmatic	عملية- تداولية
Title	عنوان

half-title	عنوان فرعي
Text gap	فجوة نصية
Story	قصة
Short story	قصة قصيرة
poetic language	لغة شعرية
dialect	لهجة
postmodernism	ما بعد الحداثة
quiddity	ماهية
field	مجال
diary	مذكرات
Standard	معيار
anachrony	مفارقة زمنية
statements	ملفوظات
placement	موقعة
metafiction	ميتا-قص
tenor	نبرة
Journaling	يوميات

المصادروالمراجع

المتون القصصية

1. أحمد المديني، أحدب الرباط، مجموعة قصصية (الدار البيضاء: المركز الثقافي للكتاب، الطبعة الأولى، 2024).
2. رضا نازه، الذمة المعكوسة، مجموعة قصصية (المغرب-مراكش: المطبعة والورقة الوطنية، الطبعة الأولى، 2015).
3. سعيد حورانية، شتاء قاس آخر، مجموعة قصصية (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، طبعة 2000).
4. فاطمة المزروعي، كحل إثمد وقصص أخرى (الشارقة: معهد الشارقة للتراث، الطبعة الأولى، 2024).
5. فاطمة المزروعي، ليلة العيد، مجموعة قصصية (الشارقة: دائرة الثقافة، الطبعة الأولى، 2003).
6. فاطمة المزروعي، وجه أرملة فاتنة، مجموعة قصصية (الشارقة: العنوان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2024).
7. فوزية العلوي، حريق في المدينة الفاضلة، مجموعة قصصية (تونس: دار سحر للنشر، 2004).
8. مبارك السعداني، جدار آيل للانقضاض، مجموعة قصصية (المغرب-فاس: مطبعة فضاء الفنون، الطبعة الأولى، 2022).
9. محمد أمنصور، القيامة الآن (المغرب: منشورات الكوليزيوم القصصي، الطبعة الأولى، 2002).
10. محمد برادة، هل أنا ابنك يا أبي؟ مجموعة قصصية (الدار البيضاء: منشورات الفنك، الطبعة الأولى، 2024).
11. محمد شكري، مجنون الورد، مجموعة قصصية (الرباط: الشركة المغربية للطباعة والنشر، الطبعة الثالثة، 1993).
12. نادية الذهبي، حدث في زمن كورونا، مجموعة قصصية مستوحاة من الواقع (الرباط: دار الأمان، الطبعة الأولى، 2020).

المراجع باللغة العربية

1. إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام (بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، 1987).
2. ابن منظور، لسان العرب (بيروت: دار صادر، د-ط، د-ت).
3. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم (بيروت: دار التنوير للنشر، الطبعة الثالثة، 2017).
4. جمال بوطيب، التخييل الذاتي: دراسة في الحدود والأشكال (الرباط: دار الأمان، الطبعة الأولى، 2012).
5. عبد المجيد عابدين، الأمثال في النثر العربي القديم (القاهرة: دار مصر للطباعة، الطبعة الثالثة، 1984).
6. مصطفى غلفان، مدخل إلى لسانيات إيميل بنفينيست (بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2024).
7. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: النص والسياق (بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة 2، 2001).
8. ديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق: علي فاعور (بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، 1988).
9. ديوان كعيب بن زهير، تحقيق: علي فاعور (بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، 1997).
10. أحمد المديني، القصة القصيرة في المغرب (بيروت: دار العودة، ط 1، 1980).
11. أحمد اليابوري، الفن القصصي بالمغرب: 1914-1966م، (الرباط: مخطوط أطروحة جامعية لنيل ديبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1967).
12. عبد الله العروي، الأصول الاجتماعية والثقافية للوطنية المغربية (الدار البيضاء-بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2016).
13. أحمد أمين وزكي نجيب محمود، قصة لفلسفة الحديثة، الجزء الأول (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة، 1936).

14. أحمد فطري، الأدب السياسي عند عبد الكريم غلاب: المقالة، القصة، الرواية (الدار البيضاء: دار الثقافة، الطبعة الأولى، 1982).

15. إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية (بيروت: دار الآداب، الطبعة الأولى، 1993).

16. جار الله الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق: مصطفى حسين أحمد (بيروت: دار الكتاب العربي، الطبعة الثالثة، 1987).

17. جلال الدين السيوطي، المقامات، تحقيق: سمير محمود الدروبي (بيروت: مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، 1989م-1409هـ).

18. جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية (القاهرة: منشورات مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2013)

19. حسن العبدي، من الآخر إلى الذات: دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2008).

20. حسن بحراوي، الرواية والممكنات الجديدة، ضمن كتاب: عبد الرحيم العلام، سؤال الحداثة في الرواية المغربية (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، ط 1، 1999).

21. حسن لشكر، الخصائص النوعية للقصة القصيرة (الرباط: منشورات نداكم، الطبعة الأولى، 2006).

22. حسن لشكر، أنساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة (القنيطرة- المغرب: المطبعة السريعة، الطبعة الأولى، 2010).

23. حميد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي: ظواهر بنائية ودلالية (فاس: مطبعة أنفو برانت، الطبعة الأولى، 2015).

24. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1991).

25. رشاد رشدي، فن القصة القصيرة (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، دون طبعة، دون تاريخ).

26. رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام (ليبيا- تونس: الدار العربية للشباب، دون طبعة، 1982).

27. سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط 1، 1997).
28. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود (بيروت – الرباط، دار الأمان، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2012).
29. سيد حامد النساج، اتجاهات القصة المصرية القصيرة (القاهرة، منشورات مكتبة غريب، الطبعة الثانية، 1988).
30. سيد حامد النساج، القصة القصيرة (مصر: دار المعارف، سلسلة كتابك، العدد 18، دون تاريخ).
31. سيد نساج، بانوراما الرواية العربية (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، الطبعة الأولى، 1982).
32. شوقي المصطفى، مباحث فلسفية (الدار البيضاء: مكتبة الأمة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2003-1424).
33. الصادق قسومة، الأقصوصة: مقوماتها وعينات من بدايتها (تونس: الأطلسية للنشر، الطبعة الأولى، 2009).
34. صالح الهويدي، السارد الوامض: مقاربة في نقد النقد (الشارقة: إصدارات دائرة الثقافة، العدد 139، أبريل، 2019).
35. عباس حسن، نشأة المقامة في الأدب العربي (القاهرة: دون طبعة، د-ت).
36. عبد الرحمن التمارة، جمالية النص القصصي المغرب الراهن (الرباط: منشورات وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، 2010).
37. عبد الرحيم المودن، معجم مصطلحات القصة المغربية (المغرب: منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، ط 1، 1993).
38. عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية (القاهرة: مكتبة الشباب، 1982، pdf).
39. عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، الجزء 1 (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2013).
40. عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة: الجزء 2 (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2013).

41. عبد الله أبو الهيف، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية (دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب، الطبعة الأولى، 1993).
42. عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل (دار الإحياء، الطبعة: الأولى، 1376هـ- 1957م).
43. عبد الله لحميمة، الرواية المغاربية، دراسة تأويلية (دمشق: دار النايا للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2014).
44. عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية (سوريا- دمشق: النايا للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2011).
45. عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية (القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2016).
46. عثماني الميلود، شعرية تودوروف (الدار البيضاء: دار قرطبة، الطبعة الأولى، 1990).
47. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه: دراسة ونقد (القاهرة: دار الفكر العربي، دون طبعة، 1434-2013هـ).
48. علي آيت أوشان، النص الأدبي (الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2021).
49. فاروق خورشيد، في الأصول الأولى للرواية العربية (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992)
50. فيصل دراج، دلالات الرواية العربية (قبرص: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط 1، 1992)
51. كولن ولسون وجون جرانت، فكرة الزمان عبر التاريخ (الكويت، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، العدد 159، 1992).
52. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، 2002).
53. مارون عبود، مجموعة الأعمال الكاملة (بيروت: دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، ط1، 1982)
54. محمد الشيخ، ما معنى أن يكون المرء حداثيا؟ (الدار البيضاء، منشورات الزمن، 2006)

55. محمد القاضي، إنشائية القصة القصيرة: دراسة في السردية التونسية (تونس: الوكالة المتوسطية للصحافة، ط 1، 2005).
56. محمد برادة، أسئلة النقد أسئلة الرواية (الدار البيضاء: شركة الرابطة، ط 1، 1996)
57. محمد بن يوسف السرقسطي، المقامات اللزومية، تحقيق: حسن الوراكلي (عمان: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2006).
58. محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي: التعدد اللغوي والبوليفونية (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2016).
59. محمد رشدي حسن، أثر المقامة في القصة المصرية الحديثة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 1974).
60. نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1987).
61. يوسف نجم، فن القصة (لبنان: دار بيروت للطباعة والنشر، دون طبعة، 1955).

المراجع المترجمة:

1. إ.م فورستر، أركان القصة، ترجمة: كمال عيّاد (القاهرة: دار الكرنك للنشر والتوزيع، 1960).

2. إفْ ستالوني، الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد الزكراوي (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط 1، مايو 2014).

3. إيهاب حسن، تحوّلات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، ترجمة: السيد إمام (العراق: دار شهريار للنشر والتوزيع، ط 1، 2018)
4. بريان ريتشاردسون، في السرديات غير الطبيعية، ضمن كتاب: مدخل إلى السرديات ما بعد الكلاسيكية، إشراف: يلفي باترون، ترجمة: محمد نجيب العمامي ومحمد بم محمد الخبو (تونس: معهد تونس للترجمة، الطبعة الأولى، 2024).
5. جرار جنيبت وآخرون، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى (الدار البيضاء: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الطبعة الأولى، 1989).

6. جون ميشيل آدم، السرد، ترجمة: أحمد الوردني (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، 2015).
7. رومان جاكبسون وموديس هال، أساسيات اللغة، ترجمة سعيد الغانمي (بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2008).
8. سيمون مالباس، ما بعد الحداثة، ترجمة: باسل المسالمة (دمشق: دار التكوين للترجمة والتأليف والنشر، الطبعة الأولى، 2012).
9. صول كريبه، التسمية والضرورة، ترجمة وتقديم: محمود يونس (بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2017).
10. عبد الفتاح كيلبطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، 2001).
11. فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحميداني والجلالي الكدية (المغرب-فاس: منشورات مكتبة المناهل، الطبعة الأولى، 1995).
12. مارك كوري، نظرية السرد ما بعد الحداثية، ترجمة: السيد إمام (العراق-البصرة: شهريات للترجمة والنشر، الطبعة الثانية، 2020).
13. ماركوس تاندال، نظرية هجينة للاستعارة، نظرية المناسبة واللسانيات العرفانية، ترجمة: صابر الحباشة (تونس: منشورات معهد تونس للترجمة، الطبعة الأولى، 2022).
14. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة (القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1987).
15. نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، 1982).
16. هانز بيرتنز، فكرة ما بعد الحداثة، ترجمة: السيد إمام (العراق: دار شهريار للنشر والتوزيع، ط 1، 2022)

المراجع باللغة الفرنسية:

1. A, Koyré, Etudes Galiléennes (éd, Herman 1966).
2. Bernard Duries; Les procédés littéraire, (Dictionnaire Gradur, 1984).
3. C. Bernard, Lintroduction à létude de la medicine experimentale, (Flammarion, 1966).
4. G, Genette: Seuils, edition (seuil, paris, 1987).
5. Jacques Le Goff, Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches? (Paris, Le Seuil, 2014).
6. Jean Yves, Le Recite Poétique (paris: puf écriture, éd 1978, pdf).
7. Jean-Marie Domenach, Approches de la modernité (Paris, éd Ecol Polytechnique, 1986).
8. Leo Hoek, la marque du titer, dispositifs sémiotique textuelle (Paris: La Haye, 1 ed, 1981).
9. M, Bakhtine, Poétique de Dostoïevsky (Paris: Seuil, 1970).
10. R. Thom , La philosophies des sciences aujourd`ui, (éd Bordas Gauthier-villars, 1986).
11. Sartre, Jean-Paul, Qu'est-ce que la littérature? (Paris: Gallimard, 2005).

المراجع باللغة الإنجليزية:

1. Brian Richardson, Unnatural narrative: theory, History, practice (Ohio University, 2015).
2. Leff Gordon, History and Social Theory, (London, Merlin, 1969).
3. Riffaterre, Michael, Semiotics of Poetry, (Indiana University press, Methuen, 1978).
4. Roger Fowler, Linguistic Criticism (New York: Oxford University Press, 1996).
5. Wayne Booth, Distance and Point-of-View: An Essay in Classification, in: Essentials of the Theory of Fiction. (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2 Ed 1996).

المجلات المحكمة:

1. آمال فريد، القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة (القاهرة: فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد 02، العدد 04، سبتمبر 1986).
2. إدريس الناقوري، هل عندما قصة قصيرة جديدة؟ (المغرب: مجلة آفاق، العدد 1، مارس 1984).
3. تزفيطان تودوروف، أصل الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد برادة (العراق، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 1، نيسان 1986).
4. جرير أبو حيدر، أدب المقامات والرواية التشردية الإسبانية، ترجمة: إبراهيم يحي الشهابي (مجلة الآداب الأجنبية، العدد 04، إبريل 1979).
5. جليلة الطريطر، في شعرية الفاتحة النصية، حنّه منيه نموذجا (السعودية، مجلة علامات في النقد، العدد 19، سبتمبر 1998).
6. جودة زيادة رضوان، من أزمة الحداثة إلى فوضى ما بعد الحداثة (مجلة علامات، المجلد 15، العدد 57).
7. حلمي بدير، القصة القصيرة عند نجيب محفوظ (القاهرة: فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد 02، العدد 04، سبتمبر 1986).
8. سعيد يقطين، الرواية من التراث إلى العصر (المغرب: مجلة علامات، العدد 20).
9. سعيد يقطين، باقة ورد... لعبة الخفاء والتجلي (الإمارات العربية المتحدة، مجلة الشارقة الثقافية، العدد 99، يناير 2025).
10. سمر روحي الفيصل، قصة «التحقيق» والعلاقة بين حكايتين (الإمارات العربية المتحدة، مجلة الشارقة الثقافية، العدد 100، فبراير 2025).
11. صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة (القاهرة: مجلة فصول، المجلد 2، العدد 4، يوليو-غشت 1982).
12. علي العمري، الأقصوصي والشعري: بحث في مشكل الجنس الأدبي (الكويت، مجلة عالم الفكر، العدد 182، أبريل-يونيو 2020).
13. ڤيكتور شلوفسكي، بنية الرواية وبنية القصة، ترجمة وتقديم: سيزا قاسم (القاهرة، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد 04، سبتمبر 1986).

14. ماري لويز براث، القصة القصيرة: الطول والقِصر (القاهرة: مجلة فصول، المجلد 2، العدد 4، يوليو-غشت 1982).
15. محمد بوعنان، القصة في الأدب العربي الحديث (المغرب، مجلة نبراس، العدد 04، 1997).
16. منذر عياشي، باختين واللغة في الرواية (قطر، مجلة التربية، العدد 119، ديسمبر 1996).
17. نبيل سليمان، طقوس الكتابة الروائية (عمان: مجلة عمّان، العدد 103، 2004).
18. نهال عبد الله، دراسة بنيوية في مقامات بديع الزمان الهمذاني (المجلة الإلكترونية الشاملة، متعددة التخصصات، العدد 50، غشت 2022).

روابط المواقع المعتمدة:

1. موقع المعجم التاريخي للغة العربية، الشارقة: https://almojam.org/
2. https://2u.pw/7pGPX
3. https://storyuae.com/archives/1564 .
4. https://h1.nu/1dsM8.
5. https://www.philadelphia.edu.jo/academics/m_obaid/uploads/Arabic%20novel.pdf.
6. https://mj-iq.com/?p=65862
7. https://2h.ae/vmGq
8. https://h7.cl/1igoO
9. https://h7.cl/1igMc